# النقد الادبى وانتماء النص

عبدالسلام المسدي

إن تقدم الأبحاث المعاصرة في مجال استكشاف هوية النص الأدبي ومحاولة استنباط الخصائص العامة التى تُشخِصّ مقومات الظاهرة الأدبية بشكل شامل يمَكِّن من تجاوز حدود كل لغة من اللغات الإنسانية على حدة لم يحُلْ دون بقاء بعض القضايا الأساسية معلَّقة إلى يومنا هذا ، ومن أبرز تلك القضايا مسألة انتماء النص باعتبار أن الكلام الأدبي مرتبط بصاحبه من حيث ابتكاره بالوضع تصورا وصياغة ولكن الحكم له أو عليه من الناحية الفنية ومدى إضفاء السمة الإبداعية عليه لا يمكن أن يكون من مشمولات الأديب صاحب النص ، إذ لو كان ذلك مما يملك الأديب صاحب النص نفسُه مفاتيحه لانتفى وجود النقد ولانتقض حق القارىء في إصدار أى حكم على الأدب سواء بمجرد ارتسامات الذوق أو باللجوء إلى مِحَك القيمة .

ولطالما ساد النظريات النقدية مبدأ ربط النص بصاحبه وقصر مسألة انتماء الخطاب الأدبي على واضعه ، وكان من أصول هذا التسليم في العصر الحديث القول بالالتحام المطلق بين شمائل الصياغة الأدبية وخصائص صاحبها مما جعل الناس يطابقون بين الأسلوب وصاحبه .

وترجع النظريات في ذلك إلى قولة مأثورة عن أديب عاش في القرن الثامن عشر ( ١٧٠٧ ـ ١٧٨٨ ) وكان عالما في الطبيعيات ولكنه كان مولعا بالبحث في اللغة حتى اعتَبر أن بناء الكلام صورة مطابقة لنظام الفكر ، وكلاهما مثال مشتق من صورة صاحبه ، هذا العالم هو بيفون الذي خلف لنا أثرا متميزا عنوانه « **مقالات في الأسلوب** » جاء فيه .

«إن من الهينّ أن تُنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدّل ، بل كثيرا ما تترقى إذا عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها ، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه او تحويله او سلخه » . (١)

ولعل أبرز من تبنىّ هذا التصور وصاغه بالمراس الإبداعى في الأدب الفرنسى هو مارسال بروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) الذى تعاطى الشعر في بداية حياته ثم حلت به نكبات صحية واجتماعية فانطوى على ذاته ولاذ بالأدب عسى ان يفلت

من حتمية الزمن ، فكان أثره المتميز « **في البحث عن الزمن الضائع** » محاولة تأملية تنشد ابتعاث التجربة المعيشة عبر المعاناة الأدبية والمكابدة اللغوية بغية ادراك جوهر الواقع المدفون في خبايا النفس المتعذبة ، وبحكم هذه المكونات الذاتية والتاريخية كان يعتبر أن جوهر الأدب هو البصمات التي تحملها الصياغة الأدبية عن صاحبها فتكون كالشهادة التي لا تمحي .(٢)

وامتد هذا الاتجاه في ربط خصائص الأدب بطبائع الأدباء ثم ازداد توثقا بمفعول ازدهار بعض النظريات النفسية ولا سيما مدرسة النقد النفسي المستلهمة مباشرة من مبادىء مدرسة التحليل النفسي كما سوى معالمها سيجمون فرويد ، ومعلوم أنه عرف الحضارة الإنسانية بأنها حصيلة كَبْتٍ يسلّطه المجتمع على الفرد فيروض بموجَب ذلك نوازعه الفطرية ، وقد استغل كثيرا من الظواهر الغريزية لتفسير السلوك البشري في ضوئها .

والتيار النقدي الذي انبثق عن هذه المدرسة قد انطلق من اعتبار العملية الفنية في الأدب بمثابة الاستجابة لمنبهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما ، أو قل بمثابة متنفَّس يفرّج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة . وهكذا اعتُبر النص الأدبي وثيقة نفسية تقوم مقام لوحة الاستكشاف في عيادة التحليل النفسي وهو ما يجعل العمل النقدي حسب هذه النظرية في أحد اتجاهين : إما أن ينطلق من الأثر إلى الأديب أو أن ينطلق من معلومات تاريخية حول الأديب ليفك بها أسرار النص نفسانيا .

والمهم في سياق مقالنا هذا هو أنّ تشبعا حصل في مجال تقييد الأدب بذات الأديب لعل صورته المثلى في كتاباتنا العربية قد صاغها منذ زمن الباحث أحمد الشايب في تصوير مجازي جاء فيه بالخصوص :

« كل إنسان أمة واحدة فيما يصله بالحياة متأثرا ومؤثرا ذلك لأنه شخصية وحدهُ فطرها الله ممتازة وكونتها ملابسات بعينها ، فاستقامت ذات طبيعة محدودة وخطة خاصة وكانت هي هذا الفرد الممتاز ، ونتيجة ذلك أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف

تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهى به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير ، هو اسلوبه المشتق من نفسه هو ، من عقله وعواطفه وخياله ولغته ». (٣)

إن ذاك التشبع هو الذي دفع بالنقد في مراحل متعاقبة إلى أن يحول وجهة نظره عن صاحب النص تدريجيا ، وإذْ كان يتلمّس مصباح الإنارة في طريقه هذه التقى بالمعارف اللغوية الحديثة فانطلق من التعريف الذي وقع الاجماع عليه منذ تأسس علم اللسان على قواعده المنهجية المعاصرة ، ويتلخص ذلك في تعريف اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية تؤدى وظيفتها التواصلية بفضل نظامها المخصوص فهي كلٌ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ، ماهية كل عنصر وقفٌ على بقية العناصر بحيث لا يتحدد احدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى ، ففعلُ الكلام هو جنيس الجهاز الذي تنتظم داخله عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغيّر عنصر الا انجرّ عن تغيّره تغيّرُ وضع بقية العناصر وبالتالي كلّ الجهاز ، وما إن يستجيب الكل لتغيّر الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي .

ومنذئذ ستظل كل التيارات النقدية في سعي لايني نحو الانفكاك من ربقة صاحب النص ، وسيُجهد روّاد النقد الحديث انفسهم للانغماس في فلك النص إلى حد الاستقصاء ، ولن يتميز بعضهم من بعض إلا بمدى ما يعثر عليه من منافذ وجيهة ، أو ما ينجزه من توسلات للولوج إلى عالم الأدب تحاول الاقتراب من الموضوعية قصد إدراك ناصيتها ، أو ما يتفوق به على غيره من توفير الحجج التي تُقنع قارىء النقد بأنه شريك في عملية استكشاف لغة الأدب في معزل عن المؤثرات التى كان يحدثها الكلام عن شخصية الأديب ابتداءً بمقومات ظروفه الذاتية وعناصر بيئته الفكرية ـ مع التعريج على من تتلمذ اليهم من الشيوخ أو نهل من زادهم من الرواد ـ ووصولا إلى تاريخ عصره السياسى والاجتماعى .

ومهما قلبنا نظريات النقد الحديث ـ من اسلوبية شارل بالّي أو شعرية رومان جاكبسون ، ومن رمزية تزفيتان تودوروف أو بنيوية ميخائيل ريفاتير ، بل ومن علامية رولان بارت إلى سيميائية جوليا كريستيفا ـ فإننا سنجد أنفسنا وجها

لوجه أمام الإشكال المبدئي التالي : كيف يتسنى الحسم في عملية انتماء النص بعد قطع صلة الرحم بينه وبين صاحبه : أهو انتماء إلى بنية اللغة التى تركب منها في ضرب من التجريد المطلق ، أم هو انتماء إليها عبر إدراك المتلقي لها باعتباره قارئا مستثمرا للأدب ، أم هو انتماء إليها عبر بحث الناقد في العلاقة القائمة بين النص الأدبي ومتقبله ، وهو ما يؤول بنا إلى القول بأن الخطاب النقدي هو الواسطة المتحتمة بين منتج الأدب ومستهلكه ، وعندئذ سيتولد إشكال طارىء يتمثل في تراكب خطاب ثانٍ وهو النص النقدي على خطاب أول وهو النص الإبداعى ؟

إننا لواثقون بأن هذه الاسئلة هي التي ستمثل مجمل القضايا الجوهرية التي سيواجهها النقد المعاصر من هنا فصاعدا والتي سيحاول أن يتصدى لما قد تثيره ضمن منعطفاتها من إشكالات فرعية تصب كلها في جدول واحد هو ما اصطلحنا عليه آنفا بقضية انتماء النص ، ولكنّ مانعتزمه في حدود هذا السياق المخصوص والذى تتظافر فيه جهودنا مع جهود غيرنا لنتحسس معا علاماتٍ في النقد الأدبي هو رسم بعض الخطوط المنهجية العامة لتوفير سلامة التناول وإبراز مجالات التكامل بين مختلف الاختصاصات التي تهتم بصورة مبدئية أو عرضية بموضوع النقد الذى هو الأدب .

***

ولعله من المفيد أن نستذكر أن النص يُنسب قبل كل شيء إلى صاحبه وأن الذي ينسبه إلى صاحبه هو صاحبه نفسه قبل كل شيء ، ولكنّ هذا لا يدخل في مجال العملية النقدية أما الذي يتقبل النص انطلاقا من الإقرار بنسبته إلى صاحبه فهو القارىء الذي يستمتع بلذة النص ثم الناقد الذي يحول هذه المتعة إلى موضوع للبحث عن الأسباب التى وفرتها والمقومات التى استندت اليها ، ولذلك فإن الحديث عن صاحب النص من خلال الحديث عن النص يظل بوجه ما جزءا من فلك النقد ، أما الحديث عن النص من خلال صاحب النص فإنه يخرج عن مناط القيمة النقدية لأنه لايتمازج مع محكاتها . وفي كل الاعتبارات يمكننا ـ على صعيد منهجي خالص ـ أن نقرر أن الاهتمام بشخصية الأديب من

خلال أدبه ينحشر أساسا في دائرة تاريخ الأدب رغم الإضاءة التى يلقيها على مسالك النقد .

على أن هذا يقتضي منا الفصل البيّن بين مفهوم الأدب ومفهوم تاريخ الادب وأن نعتبر أن كل ما يجري القول فيه مما يتصل بعلاقة النص بقارئه هو من نقد الأدب ، وأن كل ما يتصل بعلاقة النص بصاحبه هو من تاريخ الأدب ، وفي التمييز بين النقد وتاريخ الأدب إغناء لهذا ولذاك ، ولا يعنى التمييز بين المجالين حسما قاطعا بين الطرفين ، وإنما يعني أن المدخل المنهجى يختلف من موقع لآخر ، وباختلافه تتفاصل المقاييس المعرفية بشكل مبدئي .

فهذا ما يخص الاهتمام بشخصيّة الأديب من خلال أدبه أما ما يخص الاهتمام بالأدب من خلال شخصية الأديب فإنه محور يحيلنا على مجال آخر من البحث هو استكشاف ما قد نصطلح عليه بالتعبيرية لدى الانسان ، وهي الطاقة التي تتوازى فيها انفعالات الذات مع ذبذبات الإفضاء اللغوى ونتوءات الأداء الإبلاغى ، ومما لا شك فيه أن دائرة البحث النفسى أولى باستيعاب هذا الجانب ولا سيما بمحورها الأساسي وهو البحث في الشخصية وبمحوريها الفرعيّين وهما علم النفس الأدبى وعلم النفس اللغوي .

على أن للناقد دوراً هاماً عند هذه المرتبة من مراتب البحث فى انتماء النص ولاسيما إذا كان قد جاء إلى النقد الأدبى من منطلق الاهتمام بلغة الأدب على وجه التخصيص ، ويتمثل هذا الاسهام الذى يمكن أن يضيفه فى الكشف عما قد نصطلح عليه بنشوئية النص ، ونعني بها استقراء المراحل التى مر بها بناء النص على يد صاحبه قبل أن يبلغ تمامه ،وهذا لايتسنى إلا إذا توفرت المعطيات الوثائقية التى تكشف عن الصيغ المتعاقبة التى عرفتها لغة النص بفعل المعاودة المتجددة وما يصاحبها من تنقيح لفظى أو تعديل هيكلي .

ولئن كان هذا طبعاً من طبائع الأدباء جميعا فهو عند بعضهم متفاوت عما هو عليه عند البعض الآخر . ويكفي أن نتذكر ما كان يعرف لدى القدماء بالحولى المحكك ، والحاصل لدينا في سياق اهتمامنا المخصوص هذا هو أن مراحل تكون النص إذا ما تجمعت الوثائق الشاهدة عليها فإنها تتحول إلى مادة خام تمكن من

دراسة علاقة الأديب بأدبه من وجهة نقدية خالصة قد نصطلح عليها بالمبحث النشوئي في النقد الأدبي .

فلو أن لنا شاهدا على إحدى المعلقات الجاهلية كيف قلبها صاحبها وجها بعد وجه ، ثم كيف تدرج بها من صورة تلقائية أولى إلى صورة مكتملة تحقق النضج الشعري بمقاييس العصر الذى صيغت فيه لكان بوسعنا أن نستنبط مقومات الإثراء بين النص وصاحب النص وأن نستجلي مراتب الارتقاء اللغوي التى يجردها الشاعر فى تعامله مع أدوات اللغة من ألفاظ وصيغ وتراكيب .

إن مثل هذا البحث يعين على إجلاء المراحل الجنينية التى يمر بها النص قبل ولادته ، ولحظة ولادته هذه لاتتعين ـ على عكس ما قد يتراءى لنا ـ بحكم اختيار يجريه صاحب النص أو برهة يقرر أمرها فيما بينه وبين النص ، فصك الولادة ، أو قل شهادة ثبوت الحياة ليس مما يملك الأديب مفتاحه . فلا عبرة إذن بأن يحكم الأديب من تلقاء نفسه على نص يعده بأنه قد اكتمل وبلغ تمامه بعدما عاوده بالمراس وكابد أمره بالتهذيب ، وإنما تتحدد هذه اللحظة ساعة يعمد الأديب الى الافضاء بنصه ، أما قناة الافضاء فهى جزء من بنية النسيج الثقافى لمجتمع ما فى فترة تاريخية ما : هي إنشاد فى سوق عكاظ أو القاء أمام السلطان ، وهي تقديم عبر أمواج الأثير أو قراءة فى سمر مرئي ، وهي بعد هذا وذاك تأهيل للنشر بالمعنى الأولى المرتبط بالتعميم والإشاعة .

والذى يعنينا من كل ذلك هو البرهة الزمنية التى يفارق فيها النص الملكية العينية التى لصاحبه عليه فيدخل فى عالم الملك المشاع ، وعندئذ يكف الأدب عن الانتهاء المتفرد للأديب وتبدأ رحلته عبر فروع شجرة جديدة من الأنساب .

* * *

على هذا الركح تأسس ضمن تيارات النقد الحديث المنهج الذى بعد أن أعرض الناس عن تقييد الأدب بصاحبه انبرى يقيده بمتقبله وهو القارىء : بالمعنى المطلق للكلمة لا بالمعنى الضيق المرتبط باستخدام حاسة البصر وتوظيف ملكة تحويل الرمز الخطي الى تسلسل أدائي عبر الصوت . ذلك أن ما يصطلح

عليه بالقارىء قد يكون في حقيقة أمره « سامعا » سواء أسمع عن واضع النص ذاته أو عمن يقوم مقامه ويحكي عنه أدبه .

ومن هذا المنطلق اعتبر القارىء الموقِع الحقيقى على شهادة حياة النص لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب ، فهو الذى يضفى عليه بالتالى السمة الابداعية ، أو قل هو الذى يقر له بها ، غير أن المسلك إلى تدبير هذه الوجهة لم يكن مُعبَّداً أمام المدارس النقدية الحديثة ، وقد طاف الأمر بالمنظرين منذ مطلع القرن العشرين فى المدارس الغربية عبر مراوحات ثنائية ثلاث :

أ - بين إلحاح على القارىء مطلقا بوصفه المستهلك للمادة الأدبية وإبراز لدور الناقد بوصفه قارئا متميزا تتجاوز مواصفات تعامله مع الأدب مايتوفر منها لدى القارىء العادى ،

ب - ثم بين تأكيد على دور قارىء نموذجي هو عبارة عن صنف ذي مؤهلات تمثيلية كما لو أنه عون يستعان بملكاته فى مختبر من مختبرات البحث اللغوي وبين اعتبار لدور الناقد باعتباره وسيطا يقوم بين النص وصاحبه من جهة وبين النص وقارئه من جهة ثانية وبين صاحب النص وقارئه من جهة ثالثة ،

ج - بل وبين اعتبار لدور الناقد بوصفه جسرا إلى الأدب من خلال القراءات الممكنة التى قد يجريها أصناف القراء المحتملين سواء أكانوا قارئين من الدرجة الأوّلية - أى مجرد مستمتعين بالمادة الأدبية - أو قارئين من الدرجة التالية على اساس أن وظيفتهم تتجاوز تحصيل لذة الامتاع الى تفسير ما به يحصل الاستمتاع .

وللقضية أبعاد تتجاوز المجال النقدي ضمن النظريات الأدبية المختلفة ، فهى امتداد للمشاغل المعرفية العامة وقرينة من قرائن الهموم الوجودية بين الذات ومايحيط بها . ولعل الفيسلوف الفرنسى ميشال فوكو من الذين أدركوا بحس دقيق هذا الجانب من جوانب تعامل الانسان مع اللغة مبدعا ومستمتعا ، ولاشك أن اهتمامه بعلاقة الأشياء بأسمائها من جهة وبحفريات المعرفة من جهة

ثانية قد قاده الى النبش فى خبايا اللغة وهو ما جسمه فى مصنفه « **نظام الخطاب** » حيث تناول العلاقة التأسيسية والإجرائية القائمة بين الكلام والواقع ، فأقام موازنة بين نظام اللغة وأنظمة الفكر الفلسفى المنكب على تشخيص الواقع . وقد انتهى الى أن كلاً من فلسفة الذات الفاعلة وفلسفة التجربة المنشئة وفلسفة القرائن الشاملة ترتبط جميعها بعالم الخطاب كما يبدعه الإنسان ويتخذه غاية من غاياته .(٤)

ثم إن صوتا آخر من الاصوات الخارجة عن دائرة الاشتغال الأدبى بدءا قد جاء يلقى أضواء اضافية كان لها مردودها المتميز فى المجال النقدى ، وهذا هو صوت رومان جاكبسون الذى بنى تصوراته بخصوص اللغة الأدبية على أساس جهاز التواصل بعناصره الستة كما هو معلوم ، وحيث كان المتلقى طرفا رئيسا فى العملية التواصلية فإن تعريف أدبية اللغة قد كان متعينا بالأثر الذى تنجزه اللغة الإبداعية فى أحاسيس المتقبل وهو القارىء بالمعنى الذى أسلفنا ، ولذلك ارتبط مقياس تعريف النص بما يحصل لدى المتلقى من إثارة بموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة ، ويتضاعف مفعول الإثارة حسب جاكبسون بمدى قوة المفاجأة التى يعرّفها بأنها بروز العامل الذاتى من خلال العنصر الموضوعي .(٥)

والمهم فى سياقنا هذا هو انتصاب القارىء حكَما فاصلا فى شأن أدبية النص ، وقد طاف المنظّرون بهذا المجال بحثا عن نقط ارتكاز تعين على تأسيس اختباري يفضى إلى ضرب من الموضوعية النقدية .(٦) ولعل الذى حالفه التوفيق فى هذا المسار أكثر مما حالف غيره هو الباحث الامريكى ميكائيل ريفاتير ، الأستاذ فى جامعة كولمبيا والمختص بالدراسات النقدية من خلال علم الأسلوب ، فقد سعى فى كتابه « **محاولات فى الأسلوبية البنيوية** » أن يضبط قياسات تجريبية تحدد علاقة القارىء بسلم القيم الجمالية فى اللغة الأدبية ، وهو ما يمكننا أن نتخذه رائزا نتوسل به الى ايضاح القضية المبدئية التى نتعرض لها والتى تندرج ضمن موضوع انتماء النص .

لقد حدد ريفاتير السمة الابداعية اعتماداً على أثر الكلام فى المتقبل فعرّفها

بأنها ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمْل القارىء على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن التركيب اللغوى يبلّغ وأن السمة الابداعية تبرز ما يراد ابلاغه .(٧)

ويفضي هذا التقدير بريفاتير إلى اعتبار أن البحث الموضوعى يقتضى الا ينطلق الناقد من النص مباشرة وإنما ينطلق من الاحكام التى يبديها القارىء حوله ولذلك نادى باعتماد قارىء مُخْبِر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة فى سياق النص ، ولئن كانت تلك الاحكام ذاتية فان ربطها بحوافزها باعتبار أنها لاتكون عفوية ولا اعتباطية هو عمل موضوعي وهو عمل الناقد الذى لايهتم بتبرير تلك الاحكام من الوجهة الجمالية .(٨)

وخارج نطاق المدرسة الفرنسية والمدرسة الامريكية وكذلك خارج نطاق النهج الروسي الأنجلوسكسونى ممثلا بجاكبسون نقف على صوت آخر فى هذا المجال هو صوت عالم اللغة الدنماركى لويس هيالمسالف الذى شارك فى تأسيس النادى اللغوي بكوبنهاغ سنة ١٩٣١م وعمل على وضع نظرية شمولية للظاهرة اللغوية تسمى بالنظرية الانتظامية ، فقد وسع هذا العالم من مفهوم دلالة الميزة الأدبية بما شمل الهيكل الكلي للنص حتى استحال هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الأداة اللغوية الأولى ، فاذا الأسلوب فى نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغى متصل بعلم دلالات السياق ، أما مدلول ذلك الدال فهو مايحدث لدى القارىء من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة :

« فمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ماشعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعد تنبيها للمتقبل الى أن النص ـ فضلا عما يحمله من دلالات أولية تكوِّن بنية رسالته ـ قد استحال فى صياغته دالا متصلا بنظام ابلاغي آخر غير النظام اللساني البسيط» .(٩)

هكذا حاول العاكفون على موضوع السمات الأدبية التى تحوّل اللغة من جهاز تخاطبي الى ظاهرة فنية ان يكتنهوا جوهر الفعل الإبداعى من خلال الأثر الذى

يتركه النص في قارىء النص ، غير أن السبيل أمامهم لم تكن دائما على الاستقامة التي تخيلوها ، والسبب في ذلك أنهم لم يتطرقوا إليها من موقع البحث في انتماء النص سواء أكان ذلك من الناحية المنهجية أو من الناحية المعرفية .

والظاهر لدينا اليوم أن التباسا عميقا قد خيم بسجوفه على إنجاز نسبة النص إلى قارئه ، وأهم مكونات اللبس كامنة في الغفلة عن استبيان خط الفصل بين انتساب النص الأدبي إلى متقبله عبر سجله اللغوى المطلق وانتساب النص الى قارئه عبر صاحب النص ذاته ؛ وبين المرتبتين فارق جوهري له دلالاته وإن كاد يخفى على النظر في البداهة الأولى وقبل التمحيص المتبصر لدقائق الأمور .

والذى نراه في هذا المضمار هو أن نسبة النص إلى القارىء باعتباره القادح لسراج الأدبية تندرج ضمن سياق الجمالية العامة مثلما اندرجت نسبة النص إلى مؤلفه ضمن مقياس الإبداعية الفردية ، ومهما يكن من أمر فإن مهمة النقد الأدبي الخالصة لايمكن أن تتأسس على ضوابط الجمالية كما يحس بها الفرد سواء أكان باثا أو متقبلا . ولذلك فإن هذا الجانب من التناول قد يمثل مدخلا من مداخل استكشاف خصائص الأدب ولكنه لايمثل المسلك الأمثل لإخصاب النص عن طريق العملية النقدية ، فالتحول بالنص من انتمائه الى واضعه نحو انتمائه الى قارئه لايسد الجانب النسبي ولا المظهر الذاتي من الحكم الارتسامي ، بل إن القول بأن النص هو ملك لقارئه أكثر مما هو ملك لمؤلفه يبقى من ضروب المجاز التي يخشى أن تضلل الإنسان عندما يعتزم اقامة سلم من القيم النقدية في مجال الأدب .

على ان هذا الإشكال المنهجي يمكن أن يجد طريقه إلى الانشراح إذا ما توخينا سبيل الفصل بين المراتب المعرفية في تعاملنا مع النص ، فمثلما رأينا أن الحديث عن المؤلف من خلال أدبه يحيلنا إلى مجال تاريخ الأدب اكثر مما يرسي بنا على ضفة الحقل النقدي ، وأن الحديث عن إصابة الأديب في تحقيق قدرته الأدائية بواسطة اللغة الإبداعية يحيلنا إلى دراسة الظاهرة التعبيرية من الناحية النفسية فإن تحسس مقومات الأدب من خلال قارئه سيرجع بنا الى مجالين آخرين ليس واحد منهما بقطب الرحى في العملية النقدية أساسا .

فاستكشاف مكونات الإبداع عند القراءة لا يتيسر معه دائما رسم خط الفصل بين موقع الناقد وهو يتلقى النص بوصفه قارئا مستمتعا كما لو كان القارىء العادي المستهلك لرحيق النص عبر التلذذ وموقع الناقد وهو يتلقى النص بوصفه فاحصا لتركيبته اللغوية ومشخصا لدقائقها التى حولتها إلى لوحة ابداعية تخرج من اللغة الاخبارية الى اللغة الفنية .

وفى كل الأحوال فإن الذى يمزج بين المرتبتين ـ نعني مرتبة التلقى العفوي ومرتبة التلقى المتفحص ـ هـو لحظة الاشتراك فى فهم الرسالة الدلالية التى سكبت فى مسلك الأدب ، ولكن خصوصية هذا التقبل ـ بوعى أو بشبه وعى ـ تحيلنا على مجال نوعي مخصوص هو مجال نظرية الفن من حيث هى ظاهرة معممة تنصبّ جداولها جميعا فى ما قد نصطلح عليه « بالتأثيرية » ، وهو حقل ذو مكونات مترامية بين التنبيه أو الإثارة من جهة وبين الاستدراج أو التهويم من جهة ثانية بل وبين الصدمة والاستفزاز من جهة ثالثة أحيانا .

وبهذا المنظور ستتكامل عناصر البحث بين طرفين ذاتيين هما تعبيرية الباث وانفعالية المتقبل وسيتمازج المحور النفسي مع المحور الفنى فى بوتقة واحدة للكشف عن مشخصات الواقع انطلاقا من بؤرة الفعل الشعري .

أما المجال الثانى الذى تحيلنا عليه قضية البحث فى النص من خلال قارئه فهو من مشمولات علم الجمال الذى هو الإطار الأوسع الذى يستوعب الفنون فنا فنا ويستوعب كذلك الأبعاد النظرية فى البحث عن بواعث الإحساس بالجمال وخلفيات الردود المتفاوتة تجاهه مما يحشر عادة تحت مصطلح الفلسفة لا مصطلح العلم نعنى ما يطرد التعبير عنه بفلسفة الجمال لا بعلم الجمال ، ولكن الذى يدفعنا إلى هذا العدول ليس مجرد التنويع المصطلحي بقدر ماهو التقدير بأن مقومات البحث فى اللغة مهما كانت تجلياتها قد ساعدت على تخطى كثير من حواجز النسبية ولا سيما فى هذا الباب بالذات ، ولذلك فإن الحقل الثانى الذى سنحال عليه عند الاستطراد إلى هذا المظهر إنما هو مبحث جماليات التلقي كما يتدقق اليوم شيئا فشيئا .(١٠)

*** 

وإذ قد اتضح مدى النسبية التى يقود إليها التعويل على كل من واضع النص

وقارئه لم يبق للنقد إلا الانكفاء على النص واتخاذه المنطلق والغاية فى العملية النقدية ، فانفتح باب اقتران العمل بين وظيفة الأدب ومختلف وظائف اللغة ، وتأكدت حاجة النقد إلى الخبراء بشأن نواميس الظاهرة اللغوية فى تركّبها وأدائها وهم اللسانيون على وجه العموم ، والمنكبون منهم على التجليات اللغوية ذات الطابع الإبداعى على وجه التخصيص .

وتراكم الإرث فى هذا المجال حتى انتهينا الى دائرة يخشى اليوم أن ننسى معها بعض الضوابط المرجعية مما قد لايتصدى إليه النقد مجددا الا بعون علماء اللغة ، وقد يعيد التاريخ نفسه فيكون للسانيات فضل انقاذ النقد من بعض ملابسات الانحشار فى اللغة بعد أن كان لها فضل إنارة السبيل أمام النقاد لتبصرتهم بمداخل اللغة إلى النص الأدبي .

على أنه لابد فى هذه المحطة من الإشارة إلى أن انكباب النقد على النص فى معزل عن طرفي جهاز التواصل وهما الباث والمتقبل قد كان فى منطلقه توسلا منهجيا أكثر مما كان خيارا مبدئيا إذ لم يطعن النقد فى نشوئية النص ولكنه افترض أن البعد الوظيفى فى الأدب إنما مرجعه اللغة .

فشارل بالي الذى تشبع كثيرا بنظريات أستاذه فاردينان دي سوسير حول اللغة حدد القيمة الإبداعية فى النص الأدبي بتفجر الطاقات التعبيرية الكامنة فى ذات اللغة وذلك بخروجها من عالمها الكامن ـ وهو وجود تقديري ـ الى عالمها المتحقق وهو الوجود الإنجازي ، وهذا المستوى من تحقق اللغة يتجسم فى الاستعمال نفسه عندما تبرز عناصر اللغة متآلفة بشكل يطبعها بطابع الإبداع .[١١] وقد قاده هذا التناول إلى القول بإمكانية استنباط ثبت نحصي به جملة الطاقات التعبيرية الكامنة بالقوة فى كل لغة .[١٢]

ومما لاشك فيه أن الحيرة في شأن تدقيق مفهوم النص وضبط مستنداته خارج حدود ارتباطه بصاحبه وبقارئه قد صاحبت مسيرة النقد الحديث ولاسيما فى المراحل التى يتدقق فيها نصيب اسهام البحث اللغوي فى العملية النقدية ، وفي هذه الدائرة يتنزل ما سبق أن ذهب إليه عالم اللغة الروسي فينوغرادوف منذ ١٩٢٢ وهو يقيم نظريته فى تاريخ الأساليب الأدبية عندما حدد إطار السمة

الإبداعية بما يسميه العالم الأصغر للأدب ، وهو النص ، والذى هو حسبه « جهاز من الروابط القائمة بين العناصر اللغوية المتفاعلة مع قوانين انتظامها» . (١٣)

غير أن خصوصية الانتظام بين عناصر اللغة فى النص الأدبى ليست مما يُسبر بمسبار اختباريٍ حاسم ، وقد تحسس بعض المنظرين هذا الإشكال فكان منهم من ارتأى أن تَركُّب الكلام على شاكلة معينة بوسعها أن تحقق دلالة مخصوصة لابد أن يفضي إلى ارتقاء متدرج يمكن تتبعه عبر تحقق الجمال وبروز الأدبية ، وعندئذ يكون للغة جانب وظيفى فى مجال الفن القولي . ولاشك أن كلًا من والاك وفارين قد حاولا معا أن يؤسسا لهذا المنهج فى مقاربة نقدية واسعة ضمن ما كان يطمحان إليه من نظرية نقدية شاملة . (١٤)

والمدلول المباشر لهذا النهج التقديري هو أن الكلام البشري تركيب لعلامات يتم على معادلتين .

ـ المعادلة الاولى عندما لايقصد الانسان الا إلى ابلاغ الدلالة المنشودة .

ـ والمعادلة الثانية هى عندما ينصب مقصده على توظيف العلاقات اللغوية إلى هدف آخر يتجاوز حدود الإبلاغ ليشارف منزلة من الانتظام المخصوص في ذاته طبقا لمقومات اللغة المتداولة وهو مابوسعنا اعتباره ضربا من تراكب نظامين من الأداء اللغوي داخل الجهاز الواحد .

ومن هذا المنطلق بالذات حدد رومان جاكبسون مهمة مشخص الظاهرة الأدبية بالبحث عما يتميز به الكلام الإبداعي من بقية مستويات الخطاب أولا ومن سائر أصناف الفنون الإبداعية ثانياً . (١٥)

على أن نسبة النص إلى نسق لغوي مرجعي لم تكن موضوعاً طيّعاً بيد النقاد ولذلك ترامت محاولاتهم في تيسير سبلها التطبيقية ، وممن عول منهم على تصنيفات اللسانيين الناقدان والاك وفارين وذلك بالانطلاق من المثلث الدلالي بمكوناته : الدال والمدلول والمرجح وقد حاولا أن يبحثا عن الروابط المتشعبة بين الرموز اللغوية وما تحيل عليه ، ثم كيف تتركب بشكل يتطور معه النسيج النصي فينبثق التحول النوعي في ذات الخطاب .

وهكذا يصوغ والاك وفارين نظريتهما في تعدد أصناف الأساليب استناداً إلى خصوصيات نوعية يتخذان منها سلماً تعريفياً ، فيذهبان إلى أن الأسلوب الأدبي يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء ثم يردفان أنه يحدد أيضاً من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه .(١٦)

على أن هذه الجهود في مجملها لم تحسم القول رغم ذلك في الثنائية التي اتسمت بها المناهج النقدية المتواشجة مع البحث اللغوي منذ رسم معالمها الأولى شارل بالي فيما اعتبره أساً من أسس انتظام الكلام حينما يمتزج فيه الجانب الفكري مع الجانب العاطفي إذ يقول :

«إن المتكلم قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع ، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها ـ بكثافات متنوعة ـ عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم .

فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً ووجهاً عاطفياً ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها .»(١٧)

ولما تطورت الأبحاث في هذا المجال كشفاً عن الميزة النوعية لأدبية النص برزت الدراسات الأسلوبية متسلحة بمفهوم إجرائي جديد هو مفهوم العدول ـ أو ماسبق أن اصطلحنا عليه بالانزياح ـ فكان خطوة متطورة نحو ربط شبكة العلاقات بين النص الأدبي والجهاز اللغوي عموماً ، وقد كان لكل من جاكبسون وتودوروف وجورج مونان ومرسال كوهين فضل في إيضاح موضوع العدول حتى تدقق إجرائياً مع ريفاتير .(١٨)

غير أننا نقف اليوم ـ مثلما أشرنا إلى ذلك آنفاً ـ أمام إشكالات جديدة تولدت بمفعول الممارسة الإجرائية لعملية تحليل النصوص من منطلق النقد الحديث

أسلوبياً وبنيوياً وسيميائياً ، ولا يتصل ما نقوله في هذا السياق بحقل النقد العربي فحسب وإنما يعم المجالات المبدئية مهما كانت اللغة التي مورس بها التحليل النصي ، وبناء على كل هذا تعين علينا اليوم تدقيق الظواهر حتى ندفع بالبحث النظري نحو وجهتها مؤملين مزيداً من تعمقها من طرف النقاد سواء أكانوا من المتوسلين بالمنهج اللغوي أو المعترضين عليه . والنافذة التي نراها مخصبة أكثر من سواها هنا هي نافذة انتماء النص كما حددنا إشكاليتها على مدى هذا المقال .

فمبدأ الاعتماد على العدول ـ أو الانحراف كما وقع تداوله ثم ظن بمصطلح « الانحراف » بعض الظنون الأخلاقية ـ يتطلب من الناحية الإجرائية ضوابط قياسية تكون بمثابة المسبار الذى به يحدد النسق المرجعي وعلى أساسه تقاس المسافة التي يجريها صاحب النص منزاحاً عن الدرجة الوسط .

ورغم جهود رولان بارت من الناحية النظرية في اعتبار أن هذا السند المرجعي هو « الدرجة الصفر » من استخدام اللغة على تعبيره حيث لا مقصد من الكلام إلا التعبير عن الحاجة الحيوية إلى التوسّل به فإن هذا السلم قد ضاق به الإنجاز التطبيقى أيما ضيق .

فالقول إذن بأن النص ينتمي إلى نظام اللغة بعد تجاوز مرحلة الانتماء إلى صاحب النص ثم مرحلة الانتماء إلى قارئه يفترض حصول إجماع بين كل الأطراف الداخلين في إنجاز العملية النقدية حول قضية أساسية هي ضبط مرجعية النص اللغوية ، والذي تشتد به القضية إشكالاً هو أن الأمر قد سار إلى حد الآن وكأن مقياس ضبط المسافة بين النسق المعدول به والنسق المعدول عنه مقياس واحد في زمن ما وفي لغة ما هما عادة زمن الناقد ولغته .

والذي جرّ النقد التطبيقي إلى المصادرة ـ الواعية أو غير الواعية ـ على هذا التناول هو اعتبار أن اللغة تقوم على نظامية ثابتة ، والواقع أن انتظام مكونات الجهاز اللغوي وإن بدت في الحس التلقائى مستقرة فإن استقرارها لا يَعْني السكون ، ولكن حركتها وتغيّر ضوابطها الداخلية هي من الدقة بل ومن الرهافة بحيث ينحجبان عن الوعي المباشر .

ولئن جاز التعامل مع النص الأدبي على أساس افتراض منهجي ينطلق من تصور ثابت أو كالثابت للمكوّنات الصوتية والصرفية والنحوية فإن الامر لا يستقيم إطلاقا في موضوع المكوّنات الدلالية ، ومعلوم أن معيار الدلالة هو العَمُود الفقري لإبداعية اللغة طالما أن إجراء التحوّل الدلالي باستخدام قرائن المجاز المتداولة أو ابتكارها في اللحظة المباشرة هو الرَّحم الفسيح الذي تتخلق فيه اللغة الشعرية منذ تولدها وإلى أن تكمل صورتها عبر المراحل الجنينية المتعاقبة .

فتحديد مرجعية النمط اللغوي السائد والذى به يعرف النسق « المعدول عنه » ثم إليه ينسب قياس النسق « المعدول به » يستلزم بلا أدنى ريب الاحتكام إلى ثلاثة معايير بحسب التقارب أو التباعد الزمنيين : معيار زمن النص ، ومعيار زمن القارىء ، ومعيار زمن الناقد إذا هو لم يتطابق مع زمن القارىء .

فمعيار زمن النص يقتضي معرفة ما يتشخص فيه من ظواهر إبداعية ترتبط بالحس اللغوي الشائع عند نشوئه ، ثم استكشاف مدى بقاء فعالياتها الإيحائية عبر مسافة الزمن الفاصلة بين ميلاد النص ولحظة إقبال القارىء عليه وهذا ما يقتضي تحديد معيار زمن القارىء نفسه ، وليس يتطابق بالضرورة كلاهما مع معيار زمن الناقد إذا ما تباعدت المسافات عبر مراحل التغير الطارىء على النسق اللغوي .

والمهم فيما نحن بصدده هو أن الاعتماد على نظامية اللغة التي على أساسها يتم ضبط انتماء النص يتطلب التوغل في نواميس الجهاز اللغوى على مستوى تطور كياناته الذريّة ، وهذا لا يتسنى في نظرنا إلا بالاحتكام إلى مقياس جديد ليس هو مقياس واضع الأدب ولا هو مقياس قارىء الأدب وإنما هو مقياس متكلم اللغة ، وعندئذ ستلتئم الحلقة الشاغرة التي خلفها غياب كلٍ من صاحب النص وقارئه .

على هذه الشاكلة نزعم أن العلاقة ستتحدد من جديد بين عالم اللغة وناقد الأدب فيما ستتطور إليه الأبحاث من هنا فصاعداً ، وأن التكامل في العمل سيُقرّ أن النص ملك للناقد بينما يبقى نص النص ملكاً لعالم اللسان .

## الهوامش :

١ ـ المرجع عدد ١ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .
٢ ـ المرجع عدد ٢ ، ص ٩ ، والمرجع عدد ٣ ، ص ١٨٠ .
٣ ـ احمد الشايب : الاسلوب ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٧
٤ ـ المرجع عدد ٤ ، ص ٥١
٥ ـ المرجع عدد ٥ ص ٢٢٨
٦ ـ المرجع عدد ٦ ، ص ٢
٧ ـ المرجع عدد ٧ ، ص ٣١
٨ ـ راجع للمؤلف تقديم كتاب ريفاتير « محاولات في الاسلوبية البنيوية » . حوليات الجامعة التونسية ، ع ١٠ . س ١٩٧٣ ، ص ٢٧٣ ـ ٢٨٧ ، راجع في هذا السياق أيضاً : « الأسلوبية والأسلوب » الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٨٣ ـ ٨٤
٩ ـ المرجع عدد ٨ ، ص ٣٥
١٠ ـ راجع في هذا المجال وعلى سبيل الإنارة :
أ ـ حسين الواد : المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، دار سحنون ، تونس ، ١٩٩١
ب ـ محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي ، ضمن « دراسات في الشعرية » ، المؤسسة الوطنية بيت الحكمة ، تونس ، ١٩٨٨
١١ ـ المرجع عدد ٩ ، ص ١٤
١٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٥ ـ ٢٦
١٣ ـ المرجع عدد ١٠ ، ص ١١٢ ـ ١١٣
١٤ ـ المرجع عدد ١١ ، ص ٢٤٨
١٥ ـ المرجع عدد ٥ ، ص ٢١٠
١٦ ـ المرجع عدد ١١ ، ص ٢٤٧
١٧ ـ المرجع عدد ٩ ، ص ١٢
١٨ ـ راجع للمؤلف في هذا الموضوع « الاسلوبية والأسلوب » ص ٩٧ ـ ١٠٦ ، ولمتابعة الجهود التي مثلت تطوراً نوعياً في مجال الدارسات العربية في هذا الباب راجع :

ـ شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم بالرياض ١٩٨٥
ـ حمادي صمود : الوجه والقفافي تلازم التراث والحداثة ، تونس ١٩٨٨ .
ـ صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، دار الآفاق ، بيروت ١٩٨٥م .
ـ عبدالله محمد الغذامي : تشريح النص : مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٧م .
ـ سعد مصلوح : في النص الأدبي ـ دراسة اسلوبية احصائية النادى الادبي الثقافي بجدة ، ١٩٩١م .
ـ محمد الهادى الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعية التونسية ، كلية الآداب . ١٩٨١ .

# المراجع الأجنبية


1. Piere Guiraud : La Stylistique, Paris, PUF, 1972.
2. Frederic Deloffe : Stylistique et Poctique francaises, Paris SEDES, 1974.
3. Georges Mounin : Clefs pour le Linguistique, Paris, Seghers, 1968.
4. Michel Foucalult : L' Ordre du Discours, NRF, Gallimard, Paris, 1971.
5. Roman Jakobson : Essais de Linguistique générale, Paris, Minuit, 1970.
6. Marcel Cressot : Le Style et ses Techniques, Paris, PUF, 1974.
7. Michael Riffaterre : Essais de Stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971.
8. Louis Hjelmslev : Prolégomènes à une Théorie du Langage, Paris, Minuit, 1968.
9. Charles Bally : Traite´ de Stylietique francaise, Paris, 1951.
10. V. V. Vinogradov : Des Taches de la Sylistique, in The´orie de la Litterature : Textes des Formalistes Russes, Paris, le Seuil, 1965.
11. Rene´ Welleck et Austin Warren : La Theorie litte´raire, Paris, le Seuil, 1971.

# السفافيد تنقلب إلى صاحبها..!

عبدالفتاح أبو مدين



* منذ سمعت باسم هذا الكتاب ، قبل نحو ثلث قرن ، وأنا أتوق إلى قراءته ومعرفة مافيه . غير أن هذه الرغبة فترت حين علمت أن مصطفى صادق الرافعي . . أصدر هذا الكتاب دون أن يضع اسمه عليه . وهذا يوحي بأن هذا الاصدار يشوبه ريب ، ولم يكن لخدمة الأدب ، ولا للنقد الصريح الهادف ، ولكن مافيه هجوم بغير حق ، وربما غير ذلك .

وكنت كلما قرأت كتابة عن الرافعي . . أتذكر ـ على السفود ـ ، وتتجدد الرغبة في مطالعته والوقوف على مافيه . . ضد الكاتب الكبير عباس محمود العقاد . على أني حرصت في البحث عنه ، ولكني لم أظفر به . ثم قررت الحصول على نسخة مصورة ، مادام الهدف معرفة مافي الكتاب . فأفضل الأخ الدكتور : أيمن محمد علي ميدان عضو هيئة التدريس بدار العلوم بجامعة القاهرة . . فصور لي صورة من النسخة المحفوظة في هذه الدار .

* الصفحة الثانية من الغلاف . . تحمل في أعلاها اسم الكتاب ، وتحتها صورة لرجل معمم ، تشبه الصورة المتخيلة . . لأبي العلاء المعري . وكتب تحتها بخط كبير : عباس محمود العقاد ، وتحت ذلك : ـ نقد تحليلي ـ بقلم إمام من أئمة الأدب العربي (            ) . . مابين القوسين بياض ، دليل على أن الكتاب صدر دون أن يحمل اسم الرافعي . وتحت اسم المؤلف غير المكتوب . . هذان البيتان ، وهما للرافعي بالطبع :

وللسفـود نـار لـو تلقـت بجـاحمها حـديـداً ظن شحمـاً
ويشوي الصخر يتـركه رمـادا فكيف وقـد رميتـك فيـه لحمـاً

وكتب في هذه الصفحة : ـ الجزء الأول ـ . ولكن لم يصدر الرافعي غيره فيما أعلم ، وتحت ذلك كتب : «مقالات نشرت في مجلة العصور الغراء» ، دار العصور ـ ١٣٤٨هـ / ١٩٣٠م . وبأعلى الصفحة نفسها : طبع على نفقة مكتبة النهضة المصرية .

ومجلة العصور التي نشرت هذه المقالات قبل أن تجمع في كتاب ، صاحبها اسماعيل مظهر ، ويبدو أنه لا يحب العقاد ، وعلى الأقل . . أنه لا يميل إليه . والمقالات كانت تنشر بدون توقيع .

* ولعل حملة الرافعي على العقاد . . ترجع إلى أسباب ، منها :

١ ـ نقد العقاد لكتاب الرافعي : «إعجاز القرآن ، في جريدة البلاغ ، ولعلها كانت الشرارة الأولى في المعركة .

٢ ـ التقريظ الذي نسب لسعد زغلول ، أنه قال في كتاب الرافعي «إعجاز القرآن» ، كأنه تنزيل من التنزيل ، أو قبس من نور الذكر الحكيم» .

وفي لقاء بين العقاد والرافعي ، «سأل الرافعي العقاد عن رأيه في إعجاز القرآن ، فكان رد العقاد . . مؤلما للرافعي . . ثم كان جواب الرافعي : أنت تجحد فضل كتابي ، فهل تراك أحسن رأياً من سعد زغلول ؟ . فقال العقاد : وما سعد ؟ وما رأي سعد . ثم قال : ومالك أنت وسعد ؟ لقد كتبت أنت هذا الرأي . . ونحلته سعداً حتى يروج كتابك» . وهذا اللقاء العاصف ، ولعله كان في مجلة العصور أمام اسماعيل مظهر . . أول الصدام ، وناصر مظهر الرافعي في نشر مقالاته تلك : ـ على السفود ـ . وماجرى بعد ذلك بين الخصمين .

* ودعونا قبل أن نقلب صفحات : على السفود ، نقف على بعض الكلمات المتناثرة ، مما يحسب على الكاتب الكبير . . مصطفى صادق الرافعي ، والانسان ضعيف في كثير من الأحيان ، فيرتكب أخطاء قاصمة ، تقلل من دوره . . وتؤثر في سمعته . ولا أريد الخوض فيما يسمى بالعلاقة العاطفية أو الاستظراف . . بين «مي زيادة» الأديبة اللبنانية ، التي كانت تقطن مصر ، وبين بعض أدباء مصر ، منهم الرافعي والعقاد ، وآخرون . . كانوا يغشون صالونها كل أسبوع ، وقيل إن مي ذات مرة انصرفت عن الرافعي إلى العقاد فغضب الرافعي . ولعل بعض كتب الرافعي . . كالسحاب الأحمر وأوراق الورد ، تمثل العلاقة والعاطفة مع هذه الأديبة الذائعة الصيت في زمانها . ودعونا من هذا . ولنعد إلى بعض المواقف التي حسبت على الأديب الكبير :

أ ـ كتب الرافعي قصة عنوانها : «عاصفة القدر» ، ودخل بها مسابقة في مصر ، ولكن القصة لم تفز بالجائزة . وكان في اللجنة «مي» . فقال الرافعي : إنه كان في مقدور ـ مي ـ أن تجعلها القصة الأولى ، ولكنها شاءت الكيد له . لنترك قصيدة الحب المشاعة بين الرافعي ومي ، ومي في تقديري لا تحب أحدا من هؤلاء الأدباء ، وإنما ثمة شيء من تقدير لكسب الشهرة ، ولعلها كانت تحب جبران خليل جبران . فلماذا هذا الضعف برغبة الرافعي أن تكون قصته الأولى ؟ وهل هو يريد من ـ مي ـ أن تجامله على حساب الفن ؟. وقد أخذت عليه الدكتورة : نعمات فؤاد . . في كتابها : «دراسة في أدب الرافعي» هذا الغرور .

ب ـ في سنة ١٩١١م ، أصدر الرافعي كتابه : «تاريخ آداب العرب» ، وكتبت عنه الصحف مقرظة ، ولكن المؤلف لم يكتف بذلك ، وأراد أن يكتب صديقه . . أحمد زكي باشا عن الكتاب ، وأتيح له لقاؤه في جريدة ـ المؤيد ـ ، فطلب منه ذلك ، فقال أحمد زكي ، وماذا تريدني أن أكتب ؟ فقال الرافعي : أن تقول : كذا . . وكذا . فرد أحمد زكي : أكتب إذن ما تريد ، وسأضع تحته اسمي . وجلس الرافعي إلى مكتب . . في دار

الجريدة وكتب المقال . وفي اليوم التالي . . صدر المؤيد وقد احتل المقال الصفحة الأولى كلها .

ج ـ حينما ذاع نشيد : «اسلمي يامصر» . . للرافعي ، طالع القراء في جريدة «الأخبار» مقالا يقرظ النشيد ، مُوقّعاً بإمضاء . . أحمد زكي باشا ، ولم يكن كاتبه إلا مؤلف النشيد نفسه .

د ـ هناك أحاديث ومقالات . . نسبت إلى أدباء ناشئين ، يرد بها الرافعي هجوما عليه . . أو ينتقد أحدا ، ولم يذيلها باسمه بعيدا عن الحرج . إن مصادر ما سجلته في هذه الكلمات . . كتاب الدكتور أحمد كمال نشأت ، في سلسلة أعلام العرب ، وهو خاص بالرافعي ، صدر في عام ١٩٦٨م .

* وقالوا :

ـ الرافعي : شاعر كبير في نثره ، وشاعر وسط في قصيده المنظوم .

ـ أغلب ما كتبه الرافعي في النقد . . مساجلات هي أدخل في باب المعارك العلمية ، منها في باب النقد . . بمعناه الغلمي . والنقد الحديث بعيد عن الرافعي وأضرابه ، فقد وضعت له أسس ، وكونت فيه مدارس .

ـ نقد الرافعي في ـ على السفود ـ لا يخرج عن خبرات الناقد العربي القديم . . مفهوما وشكلا .

ـ ويكتب الرافعي عن شاعرية شوقي بعد وفاته ، ويرد نبوغه إلى دمائه غير المصرية ، وأنها هي التي حققت هذا التفوق الشعري ، لأن الطبيعة ـ على حد قوله ـ لا تساعد على انضاج الطبيعة الشعرية . فأقام هذا الرأي معركة مع شعراء مصر ، حتى قالوا : هذا رجل يريد أن ينكر علينا الشاعرية ، وحتى قال سلامة موسى ـ وهي فرصة وجدها الأخير ـ : إن الرافعي ليس منا ، ويبادر عبدالله عفيفي ، فيكتب في البلاغ مقالات بعنوان : مصر الشاعرة . . وأن رأي الرافعي لا يسنده دليل . وعفيفي كان كما يقال شاعر البلاط منافسا للرافعي في هذا المركز ، فقد شغله كل منهما ، وكان الرافعي

السابق لصاحبه ، وحينها تغير رئيس ديوان الملك فؤاد ، وجاء الأبراشي باشا . . أبعد الرافعي واختار عبدالله عفيفي .

- وفي عام ١٩٠٥م كتب الرافعي مقالاً غفلاً من التوقيع ، حدد فيه طبقات الشعراء ، وجعل نفسه . . في الطبقة الأولى ، مع الكاظمي والبارودي وحافظ .

- إن عداوات الرافعي وزكي مبارك . . أدى إلى إغفال ذكرهما بعد موتهما ، لأنهما كانا قائمين ، أو ضلعين قائمين في الشغب .

## المقدمة .. للعقاد

* ١ - هناك كلمة كان قد نشرها العقاد . . في جريدة مصر بالعدد - ١٨ - ، بتاريخ شهر أكتوبر ١٩٢٩م . . عن أدعياء التفكير كما يعرفهم الغرب ، فاستغل الرافعي هذه الكلمة وكتب على رأسها كلمة «مقدمة» . . لكتابه - على السفود - ، وأقحم اسم العقاد في السطر الأول منها . . في آخر الجملة الأولى : هكذا (مثل العقاد) ، ووضع رقم - ١ - في نهاية الاسم، ثم ذيل في الهامش : «هذه الكلمة منا للبيان والتفسير ، ولتوضيح الموقف أكتب السطر الأول من كلمة العقاد المشار إليها ، واقحام الرافعي لاسم العقاد في نهاية السطر : «يعرف كتاب الغرب طائفة من أدعياء التفكير (مثل العقاد"١") . وثمة هامشان آخران في هذه الصفحة وآخران في الصفحة الأخيرة . . التي بها بقية كلمة العقاد ، التي اتخذها الرافعي مقدمة لكتابه ، والهوامش تقول حسب الترتيب بعد أن فرغت من جملة الهامش الأول ، وكلها أي الهوامش من صنع الرافعي .

٢ - وناهيك من ذوق كذوق العقاد الشاعر المراحيضي كما ستعرفه .

٣ - هذه النبذة كلها بحروفها من مقالة للعقاد في جريدة مصر الخ . .

٤ - (نار السفود"٤") ، جاءت شبه هذه الجملة بعد قول العقاد : إن أنانية هؤلاء

المجرمين أنانية عمياء . . لا تعقل ولا تدرك . . أن الاحراق بالنار يؤلم ويرمض حتى تحرقها النار (نار السفود ٤) والهامش الأخير . . يشير إلى أن النبذة كلها من مقالة العقاد إلخ .

* ويشرح الرافعي في ص (٥) ـ السفود ومعناه ـ ، فيقول : السفود في اللغة : الحديدة يشوى بها اللحم ، ويسميها العامة «السيخ» ، وقد تكون عودا مستويا . ثم يقول ـ مما يضحك ـ : ومن تناوله السفود قيل فيه «مسفّد» . . لا يجوز غيرها ، ثم يقول : فالعقاد «مسفد» في هذا الكتاب ، وهذا النقد تسفيده ، وسفده فلان وضعه . . «على السفود» . أفادك الله ياسيدنا الأستاذ الرافعي . . بهذا الشرح التام المفيد . .

## كلمة اسماعيل مظهر

* قلت آنفاً إن إسماعيل مظهر . . يناصر الرافعي ضد العقاد ، وربما كان في نفسه شيء من «حتى» . . ضد العقاد ، لذلك نجد مظهراً يكتب كلمة عنوانها : «التعريف بالسفود» ، لعلها جاءت توطئة للكتاب . . الذي يضم : سلسلة تلك المقالات التي بلغت سبعة . . في مائة وعشرين صفحة ، هي مساحة هذا الكتاب ـ السفافيدي ـ .

ومظهر يعلن في كلمته ، أن الدافع إلى نشر مقالات ـ على السفود ـ في مجلته العصور ، هو ارضاء ضميره باعطاء الفرصة لعلم من أعلام الأدب . . يقصد الرافعي ، أن يعبر عن رأيه في صراحة ووضوح ، ـ في أديب امتاز بين الأدباء بشيء من الصلف عرف به ، وبقدر غير قليل من الزهو بالنفس ـ .

واقتطف بعض الجمل المتقطعة من كلام مظهر في العقاد ، مثل قوله : ولقد أطلق علينا ذلك الأديب المفتون ألسنة من أعوانه حدادا ، كان يلقنهم ما يقولون . فقد أرسل إلينا أحدهم نقدا على كتاب السفود ، لم نتحاش من نشره لما فيه من بذاءة في القول واسفاف في المناظرة . ثم يقول : «وتلك نهاية ما بلغ

علمهم باللغة العربية ملقى به إليهم من زعيمهم الأكبر وصنمهم المرموق منهم بعين الاحترام في الظاهر» .

إذن صاحب العصور طرف في المعركة وضالع مع الـرافعي ، ويكره العقاد . أما مسألة البذاءة التي يشير إليها في رد أو نقد كتاب «على السفود» ، فهو من جنس العمل ، لأن الكتاب كله بذاءة وسباب وشتائم . فكيف يبيح مظهر إذا كان منصفا نشر السفافيد ، ويحول دون النقد لها والدفاع ؟ .

## مقدمـة المـؤلف

* في الصفحة (٨) مقدمة المؤلف . . المعلوم ـ المجهول ، يبدأها بالبسملة ، ثم التعوذ بالله من الشيطان الرجيم ـ في صورته وفي صور أتباعه وحزبه وشيعته . ثم يأخذ في الحديث عن السواد في المعنى . . ويشرح ما يراه من معانٍ له ، وينتقل إلى الغرور وصاحبه المفتون ، ويصف اللئيم والفاسد . ثم يعلن أنه يكشف في مقالاته تلك عما أسماه : ـ غرور ملفف ـ وأنه ينتقد فيها الكاتب الشاعر الفيلسوف «عباس محمود العقاد» . ثم يقول : ـ والرجل في الأدب كورقة البنك المزورة ـ ، هي في ذات نفسها ورقة كالورق ، ولكن من ينخدع فيها . . لا يغرم قيمتها بل قيمة الرقم الذي عليها» .

* أهذا كلام عقلاء يمكن أن يقوله كاتب كبير ؟ . . ويصدر عن علم من أعلام الأدب ، أم هو الغضب . . يعمي ويصمي ؟ . أنت الأقرب تنكر مكانة العقاد . . أستاذا ومفكرا ونابغة ؟ دعنا من شعره فللنقاد رأي فيه ، لأنه أخضعه للفكر ، ولو ترك نفسه على سجيتها لقرأنا له شعرا رائعا ـ ربما ـ . ومع ذلك ففي بعض شعره نبض وقوة من قوة شخصيته . . تدل على نبوغ الرجل . والعقاد محسود ، هو نعم رجل عنيد وصلب في رأيه وعنيف ، ولكن : أبغض عدوك هونا ما . كما يقول المثل العربي .

ونحن حين نمضي في قراءة ـ سفافيد ـ الرافعي ، لا نخرج منها بطائل ،

ماعدا الشتائم والألفاظ التي لا تليق بمسلم أولا ، يكتب : تحت راية القرآن وإعجازه ، ثم بأديب كبير يحترم نفسه . فكل النقد يتناول شيئا من شعر العقاد الضعيف . . وليس أكثر ، ولكنها حاجة في نفس الرافعي . . وماقاله وكتبه بقلمه أو لفظ به لسانه محسوب عليه ، سواء وضع عليه اسمه ، أو تركه غفلا . ولا أدل على هروب الرافعي من وضع اسمه على المقالات أولا ثم في الكتاب الذي ضمها إلا أنه يدرك أنها لا يشرفانه ، ولا يعبأ بهذه المقالات . . ولا وزن لها في ميزان القيم والأدب المتميز بالجد والتجويد والأداء .

ولابد من الوقوف على بعض تعبيرات الرافعي في العقاد ، والذي يربأ بنفسه عن الصغار . . لا يهبط إلى هذا الدرك المتدني الردىء ، اسمعوا بعض تعبيرات الرافعي في العقاد :

* «إذا كان كل كلامه سخيفا . وآثار هذا المغرور في الأدب تنظمها كلها قضية واحدة من السرقة والانتحال في غباوة ذكية» .

والمعروف أنه لم يؤثر عن العقاد أنه ينتحل أو يسرق . والرجل خصومه كثير ، فلم يقل أحد أنه انتحل أو سرق ، سوى الأستاذ الرافعي . وسنرى أن الرافعي . . يتهم صاحبه بأنه يسرق من أدباء الغرب ، رغم أن الرافعي لا يعرف لغة أجنبية .

* «ليس في نار ـ السفود ـ إلا أديبا من الرصاص المصهور المذاب» .

* «ونرجو أن تكون هذه المقالات قد وجهت النقد في الأدب العربي إلى وجهه الصحيح واقامته على الطريق المستوية ، فإن النقد الأدبي في هذه الأيام ضرب من الثرثرة ، وأكثر من يكتبون فيه ينحون منحى العامة فيجيئون بالصورة على جملتها ، ولا يكون لهم قول في تفصيلها» . ص «١٠» .

نقول : لا ياأستاذ رافعي ، هذه المقالات لا توجه الأدب كما تقول إلى وجهه الصحيح ، لأنها هراء وسخف وعبث صغار ، لا يليق بالكبار ، وأنت من

الكبار . ! كيف تقيم الشتائم والسباب الأدب على الطريق السوي ؟ ، وليس فيها شيء من رفق ولا منطق ، إذن فقدت زينها وبقي شينها أو ما يشينها . !

* «هذا وقد كتبنا مقالات ـ السفود ـ ، كما نتحدث عادة لهوا بالعقاد وأمثاله» إذ كانوا أهون علينا وعلى الحقيقة من أن نتعب فيهم تعبا أو نصنع فيهم بيانا ، فهم هلاهيل لا تشد أحدهم حتى يتهتك ويتفتق «وينفلق» .

أيليق بأمثالك يا أستاذ رافعي أن يلهو . . وبمن ؟ بأديب كبير بعيد الصوت ، رجل عصامي ، كوّن نفسه بنفسه ، فأصبح علما من أعلام الأدب في القرن العشرين ، ولم يكن حظه من الدراسة المنتظمة إلا الشهادة الابتدائية ؟ . وهل استطعت أن تنتج ما أنتج العقاد أو حتى نصفه أو ربعه على الأقل ؟ . ولعلنا نعذر الرافعي بعض العذر ، لأنه توفى مبكراً عام ١٩٣٧ م في شهر مايو ، فلم يدركه الربع قرن الذي عاشه العقاد بعده ، فكان عطاؤه زاخرا . . ثريا ، قويا ثرا وعميقا . وإذا كان العقاد وأمثاله لا يستحقون أن يصنع فيهم بيان ، وهم أهون على الأستاذ الرافعي و ـ على الحقيقة ـ بزعمه . فلماذا تتعب نفسك ، وتشغل وقتك الثمين بهم ، دعهم للزمن ، فهم ليسوا ذوي خطر عليك ولا على الأدب ! لو كان ما قاله الرافعي صحيحا . . لما عبأ بالعقاد ، ولكن الرافعي يدرك أن العقاد ذو خطر ، وهو رجل يحسب له ألف حساب وحساب ، لذلك شغل الرافعي نفسه به وناصبه العداء . لأن العقاد لا يهاب ، ولأنه شجاع وصريح ، لا يستجدي ولا يتزلف ولا يداجي ، لأنه مرفوع الهامة ، عزيز . . لا يذل ولا يقبل المهانة وحياة الاستخذاء والضعف . ولأنه كذلك عاداه الرافعي وغيره . هكذا هم الأقوياء ، وهكذا هم الضعفاء . . في موازين الحياة .

## السفود الأول

* أكبر الظن أنني لن أقف مع سفافيد الرافعي كلها ، لأنها أنموذج واحد . متشابه ، إذ ليس فيها موضوع ، ولكنها شتائم وأقذاع .
* الرافعي يصف العقاد بأنه جلف حقود . ويقول في سفوده الأول : «لما طرد

أخيرا ـ يعني العقاد ـ من جريدة البلاغ . . رأى حيطان الشوارع نفسها تكاد تشتمه ، وأيقن أنه أهون وأسقط من أن يعبأ به أحد من الأدباء ، وعلم أن الاحترام كان لمنزلة جريدة البلاغ . . لا لمنزلته هو» .

« وماذا كان يعمل في جريدة البلاغ ولماذا أخرج منها ؟ كانوا يحتاجون إلى سفيه أحمق سافه عنهم ، جريا على القاعدة الحكيمة القائلة : إن الكريم لا يحسن به أن يكون سفيها فيجب أن يتخذ له من يسافه عنه إذا شتم ، فلم يروا أكفأ من العقاد وقاحة وجه وبذاءة لسان وموت ضمير وحمقا . . أكبر من الحمق الانساني . ولؤم النفس ، بقدر مجموع كل ذلك ، سفيه مكرم بحكم السياسة !!!» .

« وما تقول في كاتب يناقش الدكتور هيكل رئيس تحرير السياسة ، ذلك النابغة الذكي والانسان الرقيق» . ويورد الرافعي جملة تقول إن العقاد خاطب بها هيكل ، وهي ـ كتب الولد المسطول ـ . ولا ندري صحة ورود هذه الجملة على لسان وقلم العقاد ! . ولكن لنفرض أنها جاءت في تعبيره على شيء قرأه لهيكل لم يرضه . . في ثنايا مقالة قوية صارمة ، فهل هيكل معصوم من الخطأ والزلل ؟ لهيكل أخطاؤه المحسوبة فيها ألف ، لاسيما في كتابيه : في منزل الوحي وحياة محمد . وهو يخطىء في اللغة ، وقد أشار إلى ذلك الدكتور طه حسين . وأنت ياأستاذ رافعي : ماشأنك وانتقاد العقاد لهيكل ؟ ألأنَّ أن الثاني دكتور والأول لم ينل هذا الشرف . . والذي عرض عليه ورفضه ، أم لأن الأول كاتب في صحيفة سيارة . . والثاني رئيس تحرير ؟ يبدو أن المسألة مظاهر في ذهن وحساب الأستاذ الرافعي وكفى . !

يقول الرافعي : إن الاحترام كان لمنزلة جريدة البلاغ . وهذا رأي مرفوض وغير صحيح ، ولا يعبـــأ له ، فالجريدة بدون كتابها لا قيمة لها ، فهي بكتابها وأقلامهم تكون أو لا تكون ، والرافعي يغالط بهذا الرأي الذي يرسله جزافا .

ويقول الرافعي : «إن الكريم لا يحسن به أن يكون سفيها» . وأنت ياأستاذ

رافعي ، وأنت تدرك هذا المعنى الكريم ، لماذا لم تكن كريما . . وتترفع عن القذف وشتم العقاد ؟ ألا ترى أنك سلكت نفسك في عداد هؤلاء وأولئك ، ولا أزيد ؟ . ولو كانت كتاباتك في العقاد موضوعية . . منطقية لما كان عليك مأخذ . ولكنك لا تستطيع أن تقف مع العقاد . . وجها لوجه ، فجنحت إلى الشتائم والسباب ، وهما سلاح الضعفاء والعاجزين ، فهل ترضى أن تكون أحدهم ؟ وأنت تعلم ياأستاذ رافعي . . لماذا أخرج العقاد من ـ البلاغ ـ ؟ انه للرأي الذي قاله في البرلمان عن تغيير الدستور والعبث به . وهو موقف لا يقفه إلا الشجعان من الرجال من أولي العزم .

ويورد الرافعي في سفوده الأول صداما بين العقاد وأديب كبير . وهل تعلمون من هو هذا الأديب الكبير ؟ إنه ـ الرافعي نفسه ـ . وانظروا كيف يصور الموقف . قال الرافعي لا فض فوه : «ولكن هل لهذا العقاد قيمة حقيقية ؟ وهل يخشاه أحد من الأدباء كما يظن هو ، أو كما يخيل إلى بعض الناس في خارج مصر ؟» .

«أما أنا فأذكر للقراء أحدث دليل وقع من أيام فقط ، وذلك أن أديبا كبيرا أراد العقاد أن يواجهه بلؤمه في مجلس رئيس تحرير مجلة من أكبر المجلات ، فثار فيه الأديب وقال له في وجهه بالحرف الواحد : أنت وقح سافل ، وأنا أحتقرك ولا أعرفك» . ويضع الرافعي هامشا في ذيل هذا الكلام يقول فيه : «نحن نصف العقاد بالوقاحة ، وفي يدنا كتابة بخطه وتوقيعه أعطانا إياها ليثبت لنا إثباتا قانونيا !!! أنه كذلك . وهو كذلك ياعقاد» .

وجهل الرافعي أو تجاهله لقيمة العقاد لا تؤثر في الثاني ، ولا ينقص منه شيئا ، بل يؤدي ذلك إلى تجهيل المتهم ـ بكسر الهاء ـ، والقصة التي ساقها الرافعي هنا . . هي التي أشرت إليها آنفا ، حين التقى مع العقاد في مجلة العصور . . ودار بينهما حديث ، وبالطبع الرافعي طالب الشهرة هو المبتدىء بالحديث ، إذ سأل العقاد عن «إعجاز القرآن» فكان رد العقاد مؤلما للرافعي ، وأراد الأخير أن يفخر بكتابه بما نسب إلى سعد زغلول أنه أثنى عليه ذلك . .

الثناء الذي أتيت عليه ، وكتاب الرافعي إذا كان مما يعتز به وصاحبه واثق مما قدم ، فهو في غنى عن شهادة سعد زغلول وغيره . ولعله الافتقار والشعور بالنقص يدفعان إلى طلب المزيد من الدعم ولو كان رخيصا . ولم نسمع أن العقاد طلب من أحد أن يثني على كتاب من كتبه . . أو يستجدي عطفه بل هو القائل حين قيل له : لماذا لا تقدم بعض كتبك لتنال بها درجة الدكتوراه ، فقال تلك المقولة المشهورة : من سيوقع عليها ؟ وقد يقال إن هذا غرور ، وأقول إنه اعتزاز بالنفس وثقة بها ، لأنه يعرف نفسه ، واللسان هو المترجم عما في النفس وباطنها وما يعتمل فيها .

وبقية جملة أو جمل الرافعي في اللقاء العاصف مع العقاد في مجلة العصور ، لأن القارىء لاسيما المثقف . . ينبغي أن يقرأ ما يقوله الرافعي كله ، وهو الحمق الذي يصف به العقاد ، قال الرافعي :

«هذه هي منزلة الرجل يغالبه بها أديب من أكبر الأدباء ، وماذا تظنه فعل حين سمع هذا ؟ قال له دمه في داخل ضميره : صحيح صحيح !! فسكت ثم قام وكاد الباب يبصق في وجهه نيابة عن الأديب المعتدى عليه وعلى أخلاقه الكريمة ، الأمر كله وهم وخداع ، كالحمار يلبس جلد الأسد» .

الأستاذ الرافعي يقدر بهذه السذاجة أن يوهم القارىء أن العقاد انهزامي ضعيف ، سهل الانقياد والتسليم ، يهزمه الرافعي وأمثاله ، فالرافعي يعوّل على الإيهام ، لأنه يقول غير الحق : وهو يجرد العقاد من الضمير ، فكيف يقول عنه : أي ضميره قال له ؟ . وإذا كان الرافعي ذا أخلاق كريمة . . فلماذا لم يترفع عن الصغار ؟ . ولماذا لا يذكر اسمه ـ لو كان شجاعا ـ ، أنه صاحب الموقف واللقاء ، وأنه كان في مجلة العصور ؟ . لماذا هذا الخور ؟ ولماذا لا يسمي الأشياء بأسمائها . . وهو يسجل أحداثا بقلم أديب كبير ؟ لماذا لا يكون كبيرا معنى ومبنى . فيدع التعابير السوقية الحقيرة ، ولا ريب أن سوءها يعود على قائلها ، ولا يكسبه تقديرا ولا احتراما ، وإنما تصبح القيمة للذي قدر أن الكلام الرخيص يحط من قدره ، ذلك هو وهم الأستاذ الرافعي رحمه الله ؟ . وهو ذو

جناح مهيض لا يقوى على الطيران والغلبة في حلبة الصراع . فتراه يشاجر في الظلام بسلاح مفلول . ولا حول ولا قوة إلا بالله . ويقول الرافعي في ص (١٤) من السفود الأول :

«لو كان العقاد يرضى أن يقال عنه أنه مترجم لأنصف نفسه وأراحها ، ولكنه يزعم ـ في وقاحة ـ أن لا عبقري غيره . فإذا ذهبت تقرأ كتبه رأيت أحسن ما يكتبه هو أحسن ما يسرقه ، وهذا أمر كالمجمع عليه ، ومع ذلك لا يريد اللص إلا أن يعد من أرباب الأملاك» .

تأمل أسماء كتبه : «ساعات بين الكتب» . . «مراجعات في الأدب والفنون» . . مطالعات في الكتب والحياة «ما هذا ؟ هل هي إلا اللصوصية الأدبية تسمي نفسها من حيث لا يشعر اللص ؟» .

الأستاذ العقاد أديب كبير ومفكر شئت ام أبيت ياأستاذ رافعي ، وعملية الترجمة جزء من المهمة الأدبية . والرافعي يركز على السرقة ، ومع الأسف . . فإنه لا يسوق دليلا واحدا على سرقة العقاد ، وللرافعي أنصار ، لابد أن فيهم من يعرف الانجليزية التي ينقل عنها العقاد ، فلماذا لم يقولوا له : إن العقاد سرق كيت وكيت . . من فلان وفلان ؟

وماهي السرقة في أسماء كتب العقاد ؟ إنه لمن المؤلم أن أديبا كبيرا كالرافعي ، وهو الرجل الذي قضى سنين في محكمة طنطا . . يتهم دون أن يسوق دليلا واحداً للإدانة ، ومن أجل ذلك فإن كلامه مردود عليه ، وقضيته مرفوضة . . شكلا وموضوعا ، فهو لا يحمل البينة . وحجته داحضة . . إذا كانت له حجة .

لقد أشرت في أول هذا التناول أن سفافيد الرافعي السبعة ، ليس فيها إلا الاتهام لصاحبه بدون دليل ، ثم الوقوف على أبيات من قصائد للعقاد ، وأنا مع الرافعي أن الأبيات التي وقف عليها رديئة ، لكن الرافعي لا ينصف صاحبه من نفسه ، فهو يرد الأبيات الجياد إلى أن العقاد سرقها ، وهذا هو المرفوض . والشاعر القديم يقول :

## ما أرانا نقول إلا معادا أو معارا

وخذوا أنموذجا من رأي الرافعي في شعر العقاد ص (١٥) من السفود الأول : «وأنت تقرأ شعر العقاد فتجد فيه شيئين متباينين ـ بل متناقضين ـ الأول بعض أبيات حسنة لا بأس بها ـ والثاني ألوف من الأبيات السخيفة المخزية . . التي لا قيمة لها ، لا في المعنى ولا في الفن ولا في البيان ، فعلام يدلك هذا ؟ يدلك بلا شك أن الأبيات الحسنة مسروقة ، جاءت من قريحة أخرى وطبيعة غير هذه التي تعصف بالغبار والأقذار» ثم يقول : «أما العقاد فيتدحرج !! من مائة درجة عندما يسمو ، أعني عندما يسرق في بيت أو بيتين» . هذا هو رأي الرافعي ومجمله في شعر العقاد ، والرافعي مغرم بالمبالغة ، لأنه يغالط ويتجنى على صاحبه ، ولأنه لا يكتب بصفاء نفس وصفاء سريرة وبحياد الكاتب النزيه البعيد عن الأهواء وأمراض الحسد والأنانية وحب التفرد بكل شيء ، أن يكون هو . . ولا يكون معه أو بجانبه أحد سواه ، وذلك منتهى السقم والدمامة في الطبع ، نسأل الله العافية .

دعنا نقف على شيء مما يقوله الرافعي ، وأنا لا أسميه نقدا ، وإنما هو سخف من السخف وعبث . والرافعي نفسه يقول إنه يعبث بصاحبه ، وسأسوق كلامه في آخر هذه الوقفة القصيرة مع بيتين أتى بهما من ديوان للعقاد . . لم يسمه ، ولعله ديوانه الأول . ويأتي بعد ذلك باستشهادات . . في تقديره أن العقاد سرق منها أو قلدها ، لننظر ما يقدمه الناقد الكبير ! قال الرافعي :

«نحن نفتح الآن ديوان هذا السخيف كما يتفق ونخرج لك مما نصادفه ، وكن واثقا أنك لن تفتح صفحة دون أن تقع على سخافات كثيرة . أنظر قوله صفحة (٢٠) ـ لسان الجمال ـ» :

يامن إلى البعد يدعوني ويهجرني ... اسكت ، لسانا إلى لقياك يدعوني
اسكت ، لسان جمال فيك أسمعه ... في كل يوم بأن ألقاك يغريني

ويعلق الرافعي على البيتين . . بقوله : «هذان البيتان لا بأس بهما ، ثم يتدحرج بعدهما نازلا . وفي الشطر الأول غلط ككلام الجرائد والروايات السخيفة حين تقول : «دعاه إلى أن يبتعد» . ولا معنى لكلمة دعاه هنا لأنها لا تفيد إلا الاقبال وهو يريد ضده . وكان الأفصح أن يقول فيهجرني ليكون الهجر . . مرتبا على رغبة صاحبه في إبعاده . . فيصور أجزاء المعنى بألوانها . والبيت الثاني كله تكرار لنصف البيت الأول» .

ولعل المعنى الذي ذهب إليه الرافعي في : يدعوني ويهجرني . غير المعنى الذي أراده الشاعر . فالحبيب كما يريد العقاد . . يدعو ولكنه مع ذلك يهجر ويتأبى ، والدليل أن الشاعر يرد بأنه هو نفسه يتدافع إلى لقائه . . كما يعلن لسانه ذلك . والبيت الثاني . . ليس تكرارا لنصف البيت الأول . . كما يرى الرافعي . وإنما هو تتمة للمعنى في البيت الأول . . وصف جمال وشوق إلى اللقيا ، وهفوة النفس إلى من تحب .

ثم ينتقل الرافعي يفند بمزاعمه . . إلى ما أسماه معنى ما نحاه العقاد ، وأكبر الظن أن الشاهد الذي ذهب إليه الرافعي لا يتفق ومعنى الأستاذ العقاد . يقول الرافعي : «هل تريد الآن أن تعرف أصل هذا المعنى على أدق وأجمل ما يأتي في الشعر ، أنظر قول العباس بن الأحنف :

أريد لأدعو غيرها فيجرني    لساني إليها باسمها كالمغالب

ونحن ياأستاذ رافعي لا نبحث عن الأصل والفرع ، وأنت الشاعر الذي يدرك ما قلته آنفا : ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا . ولكن لنمض مع الكاتب إلى آخر ما يقول : «فقلب المتشاعر المعنى ، وجعل الذي يغالبه «لسان الجمال» وبذلك سقط الشعر ، لأن ابن الأحنف أراد أن الحبيبة هي غالبة على إرادته فيجره لسانه إلى اسمها إذا أراد أن يدعه إلى اسم امرأة غيرها . والعقاد جعل لسان الجمال «يدعوه» فقط لا يجره جرا . . إذا أراد الحبيب أن يبعده عنه» ، ثم يقول :

«وقد عبر أبو تمام أحسن تعبير عن هذا المعنى بقوله :

هي الشمس يغنيها تودد وجهها    إلى كل من لاقت وإن لم تودد

«وتأمل قوله ـ يغنيها تودد وجهها ـ فهي كلمة بالعقاد وكل شعره» ، ثم يقول :

«نحن نعبث بهذا المتشاعر ونفسح له مهربا كمهرب الفأر بين أظافر الهر لا يرسله يمينا الا ليضربه شمالا . وإنما سرق المتشاعر من قول القائل» :

تكلفني هجرانها بلسانها    ويدعو إليها حسنها بلسان

إنني أؤكد أن المعاني التي ذهب إليها الرافعي بما قدمه من استشهاد شعر غير الذي قصده أو نحاه العقاد وأراده ، وشعر العقاد والشواهد تقول غير الذي قاله الرافعي ، ولكنها شهوة الكلام ، ومحاولة الصاق التهم والحط من الشاعر وقوله هو أوهى الأهداف . . التي يرمي إليها الكاتب فيما قدم ويقدم من خلال سفافيده وأسياخه . وتأمل قوله : «نحن نفتح ديوان . . . كما يتفق ونخرج لك مما نصادفه» هذا أنموذج لوزن وصدق كلام الرافعي المجرد من الهوى .

يقول العقاد من قصيدة أخرى ، ذلك أن الرافعي يتصيد ما يقدر أن فيه ضعفا من شعر العقاد فيقف عليه ، فهو قد قفز من ص (٢٠) من الديوان إلى ص (٣٠) عبر صفحتين من كتابه ، وهو الذي قال : «إن أبياتاً حسنة لا بأس بها ، وألوف من الأبيات السخيفة المخزية» ، فأين هي الألوف ياأستاذ رافعي ، لماذا لم تأت حتى بعشرين منها عبر أكثر من قصيدة ؟ .

يقول العقاد ص (٣٢) من الديوان :

ضل هادي العيون واحلولك الليـ    ـل فلا فرق بين أعمى وهـر
ولهذا الظلام خير من النو    ر إذا كنت لا ترى وجه حر

ويعلق الرافعي على ذلك بقوله : «هنا تظهر سخافة هذا العقاد بأجلى مظاهرها فكلامه لئيم وأسلوبه لئيم وسرقاته لئيمة . يريد أنك ما دمت لا ترى وجه حر من الناس فالظلام خير من النور . ألا ما ألأمها ما ألأمها . ألا يغور هذا المتشاعر في الأرض وهو يعرف أنه يسرق من قول القائل» :

أتمنى على الزمان محالا    أن ترى مقلتاى طلعة حر

ويقول الرافعي : «إن العقاد يمشي على رجلين من الخشب» .

وعندي أن تعبير العقاد رائع ، ولكن الرافعي لم يجد ما يعيب به هذا البيت الثاني فلفق ألفاظا ليكون منها معابة . والرافعي إذا كان منصفا . . فهو غير مبصر ، وأجدى له ذلك من أن يغالط ، وهو الأديب الدارس المحقق . ولكنه الظلم والتجافي ، يؤدي إلى مجافاة الحق . ولماذا لم ينكر على الشاعر صاحب الاستشهاد ، وهو الذي يتمنى على الزمان محالا ؟ والشاعر غير راضٍ عن حياة لا يكون فيها طلعة حر . ما هكذا الحق يارافعي ، أدركت سبيله أم لم تدركه ، وأنت تنصب نفسك حكما ، وأنت في الوقت نفسه خصم ، ولكنك جائر قاسط . وأنت لا تستطيع أن تأتي بهذا التعبير القوي الشجاع . . الذي أتى به العقاد ، في هذا البيت الرائع ، الذي أردت أن تعيبه .

يبدو أن وقوفنا مع الشيخ الرافعي سيطول . . لو تتبعنا كل الدقائق التي وقف عليها ، لأن كل النماذج متشابهة ، والاختلاف فيما يقف عليه ، أما الألفاظ . . فهي الألفاظ والمعاني . فهو عنده لص مقلد ، ويسرق ومدعي . والرافعي ينكر على العقاد استعمال اسم جبلي «رضوى» ويلملم ، ويقول : ولماذا رضوى ويلملم دون هملايا والألب .

ويعلق الرافعي على مقال للعقاد في مجلة الجديد ، عنوانه : «ربة الجمال بلا يدين» . فيقول : «لم نكد نقرأ أوله حتى ضحكنا من جهل هذا المدعي العامي» . ثم يقول : طيب «جحيم الجمال ونعيمه كما قلنا شيء واحد» ،

والتعبير مابين قوسين للعقاد . «لأنهما داران موضوعتان على رسم واحد» . ويعلق الرافعي بقوله : «وإذا كانا دارين فلا معنى لأن يقول الجحيم والنعيم ، لأن النعيم هذه من تعبيرات العامة ، وإنما تأتي مضافا إليها فيقال جنة النعيم ودار النعيم بخلاف الجحيم فإنها هي الدار» .

والنعيم جاءت مفردة في قول الله جل وعلا : لتسألن يومئذ عن النعيم ، في سورة ـ ألهاكم ـ بدون اضافة . ثم إن كثيرا منا يذكرون تلك القصة المشهورة ، فقد خرج نبينا ﷺ من داره ذات يوم ، وخرج الصحابيان الجليلان أبو بكر وعمر رضي الله عنهما من داريهما في الوقت ذاته ، وسأل رسول الله ﷺ صاحبيه : ما أخرجكما الساعة ؟ فقالا بلسان واحد : الجوع ، وأعلن خاتم الرسل . . أن ما أخرجهما هو ما أخرجه . ثم انطلقوا إلى بيت أحد الصحابة ، فرحب بهم ، ثم مضى إلى جدي عنده فذبحه ، وطبخت زوجه الطعام ، وأكل سيدنا رسول الله ﷺ وصاحباه وشربوا درا حتى شبعوا ، ثم التفت الرسول عليه السلام إلى صاحبيه وقال لهما : «لتسألن يومئذ عن النعيم» . هذه القصة سمعتها فيما يروى . وليس المقصود بها نعيم الجنة ، أو جنة النعيم . إذن فإن تخطئة الرافعي للعقاد . . لا وجه لها ، وإنما الرافعي هو المخطىء فيما ذهب إليه . وهذا الذي أشرت إليه . . جاء في السفود الثاني . وأشير إلى أن الرافعي في بداية كل سفود . . يضع بيتي الشعر . . وهما كما أعتقد من نظمه ، وقد نشرتهما من خلال هذا الموضوع . وهو يعنون كل سفود بما يحلو له . ولا تثريب عليه مادام يعبث ، وهو كذلك . ولربما من صنع صاحب مجلة العصور وضع صورة تراثية متخيلة لانسان معمم مع كل سفود ، وبعضها وسط اللهب ، ولكنه أسود ، لأن الصورة غير ملونة .

يقول الرافعي في ص (٣٠) : «نحن على يقين أن هذا العقاد ضعيف الفهم ، وهو يهرب دائما من التفسير في الآداب العربية . ومع أن الكتب الأوروبية التي يغير عليها كثيرة الشروح والتعاليق والنقد ، فله سخافات في فهم الآراء الدقيقة منها . . كما سنبين ذلك . وما غطى عليه إلا أنه دائما يسرق فيلخص وينتحل ولا يبين الأصل الأفرنجي الذي يغير عليه لتمكن المقابلة» .

وأنت ياأستاذ رافعي : ماهو مبلغ علمك بالأصول الأفرنجية ؟ ثم لماذا لم يكشف العقاد جهابذة الثقافة والترجمة والأدب الغربي ؟ لقد كنا نرى العقاد يجادل المتخصصين في فنون شتى ، ويعلن إليهم أنه قرأ كتبا حديثة في تخصصهم لم تصل أيديهم إليها . وهذا دليل عبقريته ونبوغه وكثرة اطلاعه حتى في تخصصات الآخرين . والعقاد الذي قال عنه الرافعي : إنه ضعيف الفهم . قال عنه الشيخ محمد عبده . . حين زار مدرسة أسوان التي بها العقاد ، واطلع على الموضوع الانشائي . . الذي كتبه التلميذ الصغير ، وكان الموضوع عن الحرب والسلام ، واختار العقاد الحرب ، وبعد مناقشة الشيخ للفتى عن اختياره الحرب ، وجوابه بأنها محك للرجال والشجاعة إلخ ، كتب الشيخ على كراس التلميذ . . هذه الجملة الباقية : «ما أجدر هذا أن يكون كاتبا بعدُ» ، وصحت فراسة وتوقع الشيخ محمد عبده .

ويعلق الرافعي على بيتي شعر ، يقول إنهما لجميل ، وما ندري أي جميل يعني ؟ فيقول : «جعل العود ينطق بأحسن من وقع القطر في البلد القفر» ، وأنا أقول استغفر الله من هذا التشبيه السيىء ، فقطرات المطر في البلد القفر أهم مليارات المرات من إيقاع العود ، ذلك أن القطر يحيي الأرض بعد موتها ، والله جعل من الماء كل شيء حي ، وبالماء يخرج الزرع والزيتون والأعناب ، فالماء حياة ، أما إيقاع العود فلهو وعبث ، هل يعدل بالغيث ما ساقه الرافعي من مثل ؟ . والرافعي يقول : ماهذا العنصر الكيمائي . وفي كل ما قرأت من كتب اللغة وجدت أنه لا صحة لهذه اللفظة ، ولكن الصحيح كيماوي - ، والرافعي رجل ضليع في اللغة العربية وآدابها .

وعجيبة قياسات الرافعي وأحكامه وتجنيه وتجاوزه الحد ، وهو داء عضال ، نسأل الله السلامة . يقول العقاد . . مما وقف عليه الرافعي في ص «٦١» ، وأتجاوز عن ألفاظ قباح ساقها الرافعي ، لأنه لا يليق بي نقلها ، يقول العقاد :

جرت في صفاء الدمع وهي دواءه فمن ذاقها لم تجر بالدمع عيناه

فقال الرافعي معلقا : «سرقه ـ يعني العقاد ـ من قول ابن المعتز ، مع غفلة من أكبر غفلات العقاد . يقول ابن المعتز ، ورواه الثعالبي لأبي نواس :

وليس للهم إلا شرب صافية كأنها دمعة من عين مهجور

ويمضي الرافعي في تعليقه المريض : «فقيد بأنه من ـ عين مهجور ـ ، و«صاحب مرحاضه» يعني العقاد «أطلق فجعلها لكل دمع وإن كان دمع مصاب بالرمد الصديدي . . قبح الله هذا الأحمق لايزال شعره كالملح الانجليزي أو زيت الخروع» . ونقول للرافعي : كلا وألف كلا ، فإن العقاد لم يسرق من ابن المعتز أو أبي نواس ، أيها قائل ذلك البيت ، وإنما ذوقك أنت ومكرك ، وهو من مكر الليل والنهار . . جعلك تتهم العقاد بالسرقة في شعره الجيد ، وإنك لم تقف إلا على الأبيات الضعاف ، وبعدت عن أدبه ودراساته ، فجئته من أضعف جوانبه ، ومع ذلك لم تلتزم الصدق في الحكم ، ولا النزاهة في المرافعة والاتهام ، وتحاول أن تغالط القرّاء بهذا السخف من سفافيدك . . التي ترتد إليك ، وتنقلب أنت عليها ، لأن هذا الصنيع مكر سيىء ، وهو لا يحيق إلا بأهله ، كما يعلن الكتاب العزيز . وسفافيدك التي وهمت أنها علقت جسد العقاد ليراه المارة تكسرت لأنها واهية ظالمة .

واتهام هذا الرافعي والله عجيبة وغريبة ، فهو يسوق دجلاً ومماحكة سخيفة ، يظن أن القرّاء بلهاء لا يعقلون ، وكان ينبغي أن يعقل هو ويخشى الله فيما يقول ويقدم للناس . فقد وقف على قول العقاد :

يكاد إذا طاف الغلام بجامها يرفرف حوليها الفراش ويغشاه

فيضع هامشا بتعليق نقول له عنه : لا فض فوك . فيقول : «لا تنسى أن الفراش لا يتهافت على الضوء إلا ليلا . وقصيدة العقاد ليس فيها ما يدل على أن مجلسه كان بليل ولا بسحرة فهذه إحدى غفلاته» . عذراً ياأستاذ الآداب

العربية ، بل هي إحدى غفلاتك أنت . وأكبر الظن على حد رأيك أن العقاد كان ينبغي عليه وهو يكتب لأمثالك من الجهابذة أن يضع شرحا مع كل بيت يقوله ، ويقسم بالله أنه يقصد به كذا وكيت إلخ ، أهذا هو الشعر الذي تريده ؟ وهل دراساتك تتبع هذا الفهم الأحمق ؟ أكبر الظن . . لا . ولكن عداوتك للرجل جعلتك تركب الحموقة وتجنح إلى الباطل ، فجازفت بسمعتك الأدبية بهذه الأغاليط والأباطيل ، وماكان يليق بك أن تسلك هذا الطريق الأعوج ، ولعلها شخصية العقاد الجبارة حملتك أن تركب الصعب ، وتقول غير ما تعتقد ، إذا أحسنّا الظن بفهمك وأدبك وطرق تفكيرك . وأتعجب أن الرافعي يتهادى من سفود إلى آخر في مزايدات رخيصة يفاخر بالكلمة التي يقال إن سعد زغلول نحلها أحد كتبه . وكان يكفي الرافعي الاقتناع أنه قدم ما يفيد الناس ، وأنه أحد كبار العصر مع العمالقة ، ولا قيمة للمتاجرة بكلمة . . إلا إذا كان ثمة فراغ نفسي أو نقص يحس به الانسان ، فهو قلق يأكله الشح والخوف والهزيمة .

يتهم الرافعي العقاد ص (٨٦) بأنه لا يخرج الا الآراء المضحكة . . من مثل قوله : «إن الجمال هو الحرية» . ويقول الرافعي : «إنه رأى الفيلسوف شوبنهور الألماني» . ولكن ما يسوقه الرافعي من أقوال شوبنهور لا نجد فيه ذلك التوليد الذي أتى به العقاد ، وهو تعبير راق رائع . إذن الرافعي هو عديم الفهم في هذا . ثم كيف يكون مضحكاً . . وهو لرجل يدل كلام الرافعي على أنه فيلسوف . . الذي : «يقسم الدنيا إلى فكرة وإرادة» ؟ . الرافعي رحمه الله يأخذ من كلام العقاد في ترجماته وتوليداته التي يأتي بها من الفكر الناضج الذي يقرؤه لكبار الغربيين ، وهو ما يعجز عنه الرافعي وأمثاله ، ثم يؤول الرافعي تلك الآراء والتوليدات على مزاجه غير الصافي فيما يبدو ، ليوهم القارىء بهذه الأغاليط ، وأنه هو المدرك الفحل ، أما العقاد ، فهو لص يسطو على أفكار وآراء وآداب الآخرين ولا يحسن سوى ذلك ، ولماذا ياأستاذ رافعي ما أتيت بشيء من هذا وأحسن منه . . مالا تستطيعه الأوائل ، على حد تعبير شيخ المعرة .

وتعبير العقاد ـ أن الجمال هو الحرية ، تعبير فريد نادر الورود إلا على ألسنة الحكماء ، ولكن الرافعي يدور حول نفسه ، ويفتش عن آراء تضعف ما ذهب إليه العقاد ، وينسب قوله إلى غيره ، فهو في حيرة من أمره وكرب ، لأنه يستكثر على العقاد أن يأتي بالفرائد والنوادر في توليداته ، وأقل ما يقال في ذلك أنه الحسد .

وينكر . . الرافعي على العقاد قوله :

صفه في كل كساء صفه في كل الجهات
هو في الروضة إذ يمشي أحب الزهرات
وهو في القفر ريا ض من هوى لا من نبات
ثم والله فيا ليت به بعض الهنات
ثم حتى أتعب العين بفرط الحسنات

فيقول الرافعي : «هذا من أحسن شعر المراحيضي» . والعقاد يتمنى أن يكون في حبيبه شيء من عيب يقيه شر العين . على حد قول شاعر آخر :

ماكان أحوج ذا الجمال إلى عيب يوقيه من العين

ويطيل الرافعي الوقوف عند أبيات العقاد . . لاسيما الأخير والذي قبله ، ولا حاجة بنا للوقوف معه ، لأن قياسات الرافعي كلها فاسدة . . التي أتى بها لإدانة العقاد بالسرقة والتقليد كما رأينا من قبل . ويقول الرافعي في ص (١٠٢) : «هذا وحقك أيها القارىء هو مثل العقاد لو فصمت الحقيقة عن نوع غروره وحماقته إلخ» . ولا يجوز أن يقول مسلم في الحلف ـ وحقك ـ . ولكن الرافعي في غمرة الغضب يقول مالا يقال .

ويسوق الرافعي قول العقاد :

يـاليـت لي ألـف قلـب تـغنيـك عـن كـل قلـب
وليـت لي ألـف عـين تـراك في كـل صـوب

وهو تعبير جميل . . لطيف . ويعلق الرافعي على ذلك بقوله : «يالطيف يالطيف . يدعو الرجل على نفسه بالمسخ والتشويه ، وأن يجعله الله من فوق لتحت رقعا من العيون ، فإذا أصيب مرة بالرق جاءوه بعربة سباخ محملة من - الششم - أو بعربة رش مملوءة من محلول البورين ، وبحمار محمل قطنا ، فإنه لا يكفي ألف عين» .

هذا بعض تعليق أستاذ الآداب على بيتي العقاد ، فهو أي الرافعي يعرض عن المجاز والاستعارة ، ويجنح إلى هذا السخف والألفاظ السوقية الرخيصة ، ويقول ألفاظا جارحة للحياء ، وينتهي إلى أن العقاد سرق معانيه من أبي علي الحاتمي في قوله :

لي حبيب لـو قيـل لي مـا تمنى مـا تعـديتـه ولـو بـالمنـون
أشتهي أن أحـل في كـل قلـب فـأراه بلحظ كـل الـعيـون

وأنا أقول إنه لا اتفاق بين القولين ، وإنما هي شنشنة أخرم ، تبناها الرافعي زورا وبهتانا .

**وبعـد :**

فأخشى أن أكون قد أطلت هذه الوقفة ، وقد فجعت حين قرأت هذه السفافيد الصدئة ، لأنها من صفيح بال واهن ، وكان جديرا بالرجل الكبير في أدبه . . أن يكون كبيرا في بغضه وعداوته ، وأن يكون كبيرا في نقـده ومنهاجه وخصوماته ، ليكون موضع الإكبار والتقدير . أما أن يهبط إلى الهاوية . . بهذا

التردي والإسفاف ، فأمر يأباه الضمير الحي والحس الإنساني ، والرجل السوي ، والمؤمن الذي دعاه خالقه أن يتقيه . . وأن يكون مع الصادقين .

كنت أريد من الأستاذ الكبير . . أن يكون كذلك في رضاه وغضبه ، ولكن الغضب نار ، تحرق صاحبها . . وقد لا تضر غيره ، لأنه يفقد الاتزان والتوازن ، فتضيع من حساباته وتقديراته المقاييس ، ويفقد السيطرة على نفسه وتصرفاتها .

لقد كان العقاد رجلا فحلا . . في أدبه وتفكيره وحياته كلها ، صحيح هو عنيد وصلب في آرائه ، ولكنه عالم وبحر فكر ومفخرة للأمة العربية والاسلامية ، لكن الخلاف يفسد للود كل قضية . وحين أعلنت هذا الرأي مرة ، جاء أحد السخفاء من غلمنة الصحافة كما يسميهم أبو عبدالرحمن بن عقيل ، ليسفه هذا الرأي ، وهو لا يفقه شيئا في الأدب والفكر . ولكن الصحافة ابتليت بأنماط جاهلة . . بعيدة عن الحياء ، وهو شعبة من الايمان ، فلله الأمر من قبل ومن بعد . ورحم الله الرجلين الكبيرين . . عباس محمود العقاد . . ومصطفى صادق الرافعي ، فكلاهما في دار الحق ، والله يتجاوز بفضله عن المسيء ، وإن كانت الحقوق بين الناس تتطلب آداء أو تجاوزاً . والله أرجو أن يتجاوز عن سيئاتنا ، إنه هو البر الرحيم .

# ضمير الجماعة في القصيدة المعاصرة

صلاح فضل

أسفرت تطورات الأدب والنقد في الحقبة الراهنة عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر ، بعد انتهاء مراحل الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي ، ودخولهما في جدلية جديدة ، أصبح فيها موقف الشاعر من العالم يتحدد على أساس موقفه من اللغة وقدرته على تثويرها ، ويقاسي بمدى كفاءته في تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة ، موازية لمتغيرات الحياة ودالة عليها .

لكن إعادة ترتيب سلم القيم الشعرية الذي يتم عادة على نطاق طليعي في الإبداع والنقد لا يبدل مسار الذوق العام في أمد قصير . ومن ثم تشتد الحاجة لنوع خاص من الإنتاج الفني يشبع هذا الذوق ويسهم في تعديله في آن واحد ، يستجيب جزئيا لحساسيته ويعيد تكييفها وفقا لمتغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني .

وإذا كان شوقي قد وقف على «تل» الإحياء مناديا :ـ

كان شعري العزاء في مأتم الشر ق وكان الغناء في أفراحه

فإنه لخص المظهر المباشر للوظيفة الاجتماعية للشعر حتى عهده ، وعندما تبدلت هذه الوظيفة جذريا في الإبداعات التالية عند مدارس الديوان والمهجر وأبولو والشعر الحر وحركة الحداثة فإن نسبة عالية من جمهور المتلقين ظلت تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها ، أن يكون صوتها الواضح القوي ، ومجلى وعيها القومي ، وحركة ضميرها العلني ، ظلت تبحث دائما عن «ذاتها الجماعية» في القصيدة ، وتكافىء بالشهرة والمجد من يبرز هذه الذات ، بحيث

أصبح «ميكانيزم التماهي» هو الغالب على عمليات التلقي والمسيطر على فعاليتها الجمالية .

لكننا نخطىء في فهم مكونات هذا الوعي لو تمثلناه ثابتا ساذجا أحادي المنظور ، بل هو خصب متعدد المستويات ، وذكي طموح متطلع للتحديث والتنمية . . من هنا تتبدى الطبيعة «المفصلية» لكوكبة من الشعراء العرب الذين استطاعوا أن يحتضنوا النموذج الشعري المهيمن ويحولوا فقره إلى ثراء ، وجموده إلى حركة إبداعية خلاّقة .

وفي بحثنا عن الصوت الجماعي في القصيدة الحديثة سوف لا نقف عند تجربة قومية واحدة ، وإنما عند نماذج من هذا الوعي الشعري كما يتجلى في عدة أقطار ولحظات تاريخية حاسمة ، تمثل أنماطا من هذا الطابع «المفصلي» الملائم للذوق العربي العام والمطور له في الوقت ذاته ، وذلك بما يستحدث من تقنيات وأساليب جديدة .

وأول نموذج لافت صار علما على مرحلة شعرية متميزة بصبغتها السياسية الواضحة ، وإصرارها الحاد على رفض الأمر الواقع المهين ، هو أمل دنقل الذي ترتكز أهميته على إنجازاته الفنية في الدرجة الأولى ، ويمكن رصدها على ثلاثة محاور هي الاعتماد على الصورة القصصية ، والجملة اللغوية المستفزة ، واستحضار أسراب الطيور التراثية وتوظيفها بإتقان شديد . كل ذلك جعل من أمل دنقل خطيبا سينمائيا في شعره ، أعطى له مذاقه المتفرد وهو يتحدث بضمير الجماعة ، ويتنبأ لها ، ويقوم بتمثيل أدوارها المختلفة في شعر عالي الإيقاع ، موصول بأحشاء الماضي ، ومجدول في ضفائر المستقبل . يقول في انفجاره الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» بتاريخ ١٣/٦/٦٧ :-

كيف حملت العار . .
ثم مشيت دون أن أقتل نفسي ؟ دون أن أنهار ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسة ؟!
تكلمي أيتها . . . . . . . .

تكلمي . . . . . . . . . . . . . .
لا تغمضي عينيك ، فالجرذان . .
تلعق من دمي حساءها . . ولا أردها ! !
لا تسكتي . . فقد سكت سنة فسنة . . لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «اخرس . . »
فخرستُ . . وعميتُ . .
ظللت في عبيد «عبس» أحرس القطعان
أجتز صوفها . .
أرد نوقها . .
أنام في حظائر النسيان . . الخ[1] .

ونظرة يسيرة إلى هذه المقطوعة ، وما سبقها وتلاها من مشاهد شعرية ، تبرز بوضوح تقنيات التصوير والتعبير ، التي ترتكز على أسس التبادل بين السياق القصصي والغنائي ، وصدمة العبارة المثيرة ؛ لاحظ مثلا تعبيره فى اللعنة والشيطان في جملة واحدة ، واستحضار لوحات أسطورية من الذاكرة الجماعية لمخالفتها عن طريق «التناص الضدي» ؛ فعنترة عبس قد أصبح خصيا اليوم ؛ إذ اتسع مفهوم الحرية من الفرد للمجتمع . وبهذا فإن «تاء المتكلم» في هذه الأبيات لا تشير إلى ذات المتحدث بقدر ما تتراءى بوضوح مع «نحن» وتحل محلها .

والنموذج الآخر الشهير لأمل دنقل هو قصيدته التي يبعث فيها حرب «البسوس» ليرفض «كامب ديفيد» ، مؤديا دور البطل القومي الناطق بمكنونات الوعي الجماعي الزاخر . وهي استثمار ناضح لهذه التقنيات ذاتها ، وإن كانت تقع في مزلق خطير من وجهة التفكير الشعري ، إذ تضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينها ، فتعتمد على مقولة «الثأر» كأساس للدعوة للحرب ، وكان أحرى بها أن تتكيء على قيمة إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل ، وأن تلمح طرفاً من تعقيدات الموقف

(١) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ١٢١ ، المجموعة الكاملة دار العودة ـ بيروت ، مكتبة مدبولي ـ القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٥م .

الراهن في قضية السلم ، وتتخذ تأويلاً جديداً للوضع القديم الذي يستعصي على التكرار الحرفي ، فحياة القبائل وصراعاتها لا يعاد إنتاجها في عالم اليوم . ومع ذلك فإن أبيات أمل دنقل قد أصبحت من معلقات الشعر الحديث وهو يقول :ـ

لا تصالح
. . ولو منحوك الذهب (تبين أنهم لم يمنحوه سوى الديون)
أترى حين أفقأ عينيك ،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما . .
هل ترى . . ؟
هي أشياء لا تشترى . .
ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك ،
حسكما ـ فجأة ـ بالرجولة ،
هذا الحياء الذي يكبت الشوق . . حين تعانقه ،
الصمت ـ مبتسمين ـ لتأنيب أمكما
وكأنكما ما تزالان طفلين (٢).

وسنقاوم إغراء مناقشة المنظور السياسي المطروح في هذه القصيدة مكتفين بملاحظة ما أدته من وظيفة ثورية ، وما أشبعته من حاجة وطنية وقومية حميمة لدى المتلقي في مصر والعالم العربي ، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح في أجهزة الإعلام ، وهي لم تشبع ذلك بدلالتها السياسية التي تستوي فيها مع آلاف المقالات الغثة والسمينة ، وإنما بما فيها من شعرية تتجلى في هذا التجسيد الحسي والاستثمار التراثي ، والقدرة على وضع الرؤية مكان الرأي ، واكتشاف إمكانات جديدة في هندسة الإيقاع وتكوينات الجمل اللغوية ، في تقديم عالم شعري مكتنز وحار وشجاع في الآن ذاته ، يجعل هذه القصيدة الجديدة تتجاوز مجرد بلورة الوعي الجماعي أيديولوجيا إلى أدائه بشكل جمالي جديد .

وقد يتماهى الشاعر المعاصر ، خلال قيامه بهذه الوظيفة الجماعية ، مع المقاتل في ميدان الحرب ، وعندئذ يتبادل الطرفان موقعيهما ؛ الكتابة وفعل

( ٢ ) لا تصالح ، ضمنه ديوان « أقوال جديدة عن حرب البسوس » ص ٣٢٤ ، المجموعة الكاملة .

التحرير ، ويمضي نسق القصيدة على إيقاع لا يوازي أحداث الحرب فحسب ، بل يلتحم معها ويتجسد بها ، ومن النماذج الناجحة في هذا المضمار قصيدة «حميد سعيد» عند اقتراب الفجر في ديوانه «مملكة عبدالله» التي تمضي على النسق التالي :(٣)

أكتب مقطع القصيدة الأول . .
يطلق الإطلاقة الأولى . .
أحاول اقتناص معنى . .
فيحاول اقتناص الهدف المعادي
الله يا بلادي
الفاو في أصابعي . .
أخشى على حروفها من زلل الكتابة
ونبرة الخطابة
يصوّب الآن على العدو . . يخشى خطأ الإصابة

إن ضمير المتكلم / الشاعر يندرج في هذا المقطع في منظومة أعلى بفضل تقابله مع الغائب الحاضر في وعي المتحدث وهو المقاتل ، وعن طريق هذا التلاحم الحميم في الفعل الإبداعي بين الشعر والقتال يتجلى لدى المتلقي ضمير الجماعة المؤلف بينهما فيما وراء السطح اللغوي المباشر ، فالاقتناص المبتكر للمعنى هو الذي يضع الفاو في أصابع الشاعر وهو الذي ينبثق منه ـ بحرف الفاء ـ اقتناص المقاتل للهدف المعادي . كما أن الادعاء الخطابي الأجوف هو الذي يحرك خشية المحارب من خطأ الإصابة إذا لم يوفق الشاعر في جلب قافيته العفوية . هذه العلاقة التبادلية الوثيقة بين عمليات الخلق الشعري والإبداع الحربي ، ولحظة الغناء في إيقاعها الواضح بين الكتابة والإصابة ، تشد مابين هذين الطرفين ليصيرا عملاً واحداً مندغماً في منظور متماسك ، يجمع بين «الأنا» و«هو» الغائب ، في مواجهة «الآخر» المعادي العنيد . . لكنه يجتذب في توحده عناصر أخرى بالغة الأهمية في فعل الخلق والحرب ، تتمثل على وجه التحديد في الحب ، كما يتشكل في المقطع التالي من القصيدة :ـ

---

( ٣ ) مملكة عبدالله ص ٤٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ١٩٨٧ .

زوجته تتابع البيان العسكري رقم ٢١٣٥
وابنته ترسم جندياً وبندقية طويلة
موتى بلحى شعثاء
ماما . .
إن بابا قتل الأعداء

وكما يحدث التناص في اللغة فيثري الكتابة بحواريته ، ويستحضر دنيا الناس بكلماتهم وتخالفاتهم ، فإنه يتفجر في نسيج الصورة الشعرية عندما تقتحم مجموعة من الأشكال المتجسدة سياق الحديث ، وتنتصب شخوص جديدة في فضاء النص مبرزة علامات وعلاقات حادة تستقطب الوعي والانتباه ؛ ينقطع بهذا نمط الكتابة التجريدية ويتبدل نهج التعبير ، وتبدو الدقة الحرفية في ذكر رقم البيان العسكري كما لو كانت للوهلة الأولى مناقضة لطبيعة التصوير الشعري الذي يتذرع عادة بالمجازات ، لكنها في واقع الأمر نفثة عددية شديدة التجسيد للموقف اليومي الساخن في اللحظة الواقعية ، ولا يقل عنها عفوية وطبيعية ما تفعله الطفلة مع أوراقها ورسومها ، فأبوها هو الجندي الممسك ببندقيته الطويلة والأعداء أمامه موتى مشعثي اللحى ، مما يضعنا أمام الشكل المعادل بصرياً لهذا العدو الآخر الذي لا مفر له من الموت كي يعيش أفراد الأسرة الشعرية و«نحن» معهم موزعين على درجات القصيدة .

ثم يجيء المقطع الثالث ليضم لهذه الجماعة أصواتاً أخرى علوية ، وليتابع المزج بين الفعلين الخلاّقين : الأرض والشعر :-

تقترب الفاو . . ولا تبتعد القصيدة
تلتقيان في المواضع المحررة
وتخرجان في المدى المفتوح للفرضة والشعيرة
كان الغزاة ينصبون مشنقة
للشعر . .
للصلاة . .
للحمائم المطوقة

مادت بها الأرض . . تداعت
أينعت مليون زنبقة

وفي التقابل الإيقاعي بين «المشنقة» و«الزنبقة» يكمن الفرق دلاليا بين حرب العدوان وموقف التحرير ، بين الإنسان الذي يدافع عن كيانه ووجوده ، وهذا الآخر ، الغازي ، الذي ينتهك قيم الفن والدين والسلام والحب ، لكنها قيم لابد أن تنتصر ، وعندئذ :-

يخرج من موضعه . .
يسمع صوت ابنته . .
بابا . . أريد دفتراً للرسم . .
بابا . .
كان صوتها مبللاً بالزغل الأبيض
بالحب والبراءة .

هذا الانبثاق الباعث للجندي الأب ، الموصول بالحياة والمستقبل ، والمصون بالحب والبراءة ، يفضي بالنصين : الشعري والحربي معا ، إلى قرب نهايتهما ، ويخلف وراءه خيوط النور وهي تمسح خطوط الظلام .

يقترب الفجر أكاد أنتهي من القصيدة
لم يبق في المدى المفتوح
غير جثث الغزاة .

على أن استخدام ضمير الجماعة ومعادلاته في القصيدة القومية المعاصرة ينفي ضرورة العودة للنبرة الخطابية المباشرة بعد أن عانت الشعرية العربية مواجع التخلص منها ، وحاولت تربية الذوق العام للمتلقي على نمط آخر من الشعر الشفيف المتقن ، الذي يتذرع بأدوات جمالية معقدة لأداء دلالته ، دون أن يقذفها بطريقة فجة في وجه قارئه . إنه شعر يتعين عليه أن يحترم ذكاء هذا المتلقي ، وينمي حساسيته ، وهو يعطفه للموقف الإنساني المرهف ، والتركيب اللغوي الثري الجديد . فالصيغ الخطابية المصكوكة لا يمكن أن تكون

وليدة أحداث اليوم التي تختلف جذريا عن وقائع الأمس ، لا باختلاف السياق التاريخي والحضاري لموقفنا من العالم فحسب ، وإنما بقدر اختلافنا أيضا عما كنا عليه في الماضي ، ومتغيرات «الآخر الغازي» وإمكاناته . كل هذه العناصر المخالفة لدرجة التناقض لما كانت عليه التركيبة العربية السابقة تجعل الجملة القديمة مثيرة للسخرية إذا رددت الآن ، اختلف الرنين والموقف ، من منا يجرؤ على أن يكرر بجدية «شعاراً» قديما مثل قول الشاعر :ـ

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

ولا يسع «صانع الشعر» ـ وهو نفسه صانع اللغة والوعي بالحياة ـ أن يتجمد عند صيغ لا تستمد طاقتها وفعاليتها من متغيرات هذه الحياة . من هنا كان علينا أن نتنبه لمجالات تطور القصيدة القومية ونرصد معطياتها الجديدة ولا نجمعها كلها في سلة واحدة بسليمها ومعطوبها . علينا أن نتأمل أساليب التعبير المعاصر عن الضمير القومي ، مع البعد عن الصيغ والأنماط المستهلكة .

وعندئذ نجد أن الشاعرة العربية تسهم بشكل جدي في «تعصير» القصيدة القومية ، وحسبنا أن نشير في هذا الصدد لإبداع أنثوي متميز ، ومنفصل عن السياق الخطابي الأجوف ومضاد له ، وهو الذي تقدمه «فدوىٰ طوقان» مما يرتبط عضويا بالمشكلة القومية «الأم» في تاريخ الأمة العربية الحديثة ، وهي المشكلة الفلسطينية . ويمكن لنا أن نطلق على أسلوب فدوىٰ طوقان أنه يعبر عن «البوح القومي الخاص» على ما في هذه العبارة من تضاد لافت ؛ فهو بوح لأنه يجول في منطقة عاطفية حميمة ، ويعبر عن سريرة ذاتية دفينة ، وبذلك يكتسب أيضا خصوصيته ، وهو قومي ـ لا بتجربته المباشرة فحسب ، وإنما برسالته الشعرية أيضا ، ولنأخذ نموذجاً على ذلك قصيدتها «إلى صديق غريب» لأنها تبرز توقف التواصل الفردي على الهم الجماعي المشترك ، تصور استحالة الحب بين فتاة عربية ورجل آخر ، لا خضوعاً لتقاليد الشرف ومنطق القبيلة ، ولكن لأنها كسيرة الجناح ، مغموسة في مواجعها الوطنية ، لا طاقة لها على كبرياء الحب ونديته . ولأن القصيدة دال متعدد المستويات فلابد لنا أن ندعها تقول ما تريد :ـ

صديقي الغريب
لو ان طريقي إليك كأمسي
لو ان الأفاعي الهوالك ليستْ
تعربد في كل درب
وتحفر قبراً لأهلي وشعبي
وتزرع موتاً ونارْ
لو ان الهزيمة لا تمطر الآن
أرض بلادي
حجارة خزي وعار (لم تكن قد قذفت بعد حجارة المجد)
ولو أن قلبي الذي تعرفُ
كما كان بالأمس لا ترعفُ
دماه على خنجر الانكسار
ولو أنني ياصديقي كأمسي
أدل بقومي وداري وعزي
لكنت إلى جنبك الآن ، عند
شواطىء حبك أرسى
سفينة عمري
لكنا كفرخيّ حمام . .

وتمثل بنية هذه القصيدة ، بنهايتها الشرطية المفتوحة ، أيقونة دقيقة ومركزة لهيكل الحس الذاتي الوطني الرهيف بمكوناته المتميزة ، إذ يندغم ضمير المتكلم مع أهلها وشعبها في مواجهة الأفاعي الغازية ، ويحدد هذا الموقف مصيرها الشخصي ؛ لأن خنجر الانكسار قد غاص في قلبها وقلوبنا جميعا ، ولم يترك لها أو لنا مجالاً للذل الأنثوي أو العزة الرجولية .

ولأن الشاعرة العربية حديثة عهد بصناعة اللغة الفنيه في القصيد فإنها تدع للتعبير العفوي الصادق عن موقفها الإنساني ، وشرطها المستحيل للحب أن يقوما بتجسيد بنائها الشعري ، دون أن تحاول ابتداع تقنيات جمالية مركبة ، بل

إن تجربة النكسة والهزيمة قد فرضت عليها دون أن تسهم فيها أو تستحقها ، وهي تؤدي ثمنها الفادح إحباطاً وعجزاً عن التواصل الحر المتكافىء مع الآخر الغريب ، ومن ثم فهي لا تجتهد في تجاوز لغة الأسى ولا صيغه أو خطابه العام ، فمازالت تعيش فيه بنفس الشكل القار في المجتمع العربي لم تكتشف بعد طريقة للخروج منه ، ولم توفق في العثور لخلاصها عن معادل تقني يشق لها نمطاً جديداً في الشعرية المستقبلية ، لكن حسبها أن تمثل موقف المرأة الشاعرة المتلهفة للمجد والحرية .

وتظل الدلالة الثانية القريبة لهذه القصيدة كامنة في قدرتها على تمثيل صور متعددة للآخر الغريب ، إذ لا يفيدنا في شيء من المنظور الحضاري أن نعادي العالم وندين كل الآخرين ،فنحن فى صراعنا المرير ضد الأفاعي نبغي التواصل المحب الودود مع شرفاء العالم ، هذا التواصل الذي يتم في ظل السلام العادل ، حتى يصبح طرفاه ـ كفرخيّ حمام ـ قادرين على إنتاج مزيج بشري متحضر ، لا يدين بالعنصرية ولا يحترف صناعة الموت . هذه اللفتة النبيلة للوجه الجميل الصديق من عالم الغرباء كانت تنتظر لأدائها شاعرة عربية تؤمن بالحب أساساً للسلام . ومهما يكن من أمر هذه النصوص الثلاثة المبعثرة في الزمان والمكان ، فإنها تفضي بنا الى نتيجة أكيدة ، وهي أن الدلالة القومية للتعبير عن الضمير الجمعي لا تطفو على السطح اللغوي عند مستواه النحوي المباشر ، ولا تتجلى إلا بقدر ما تستطيع هذه النصوص ابتداع تشكيلها الجمالي الخاص ، بتجاوز الخطابة ، ونقد التاريخ ، وتوظيف المعطيات التقنية للقصيدة الشعرية لتحقيق درجة عليا من كفاءة الشعر في الوعي الفني بالحياة .

# «أسـرار البـلاغـة بين الشمس والآذريونة»

ميجان بن حسين الرويلي

## مدارات خارجية :

### يقارن الجرجاني :

«وطاف بها ساق أديب بمبزل كخنجر عيّار صناعته الفتك
وحمل آذريونة فوق أذنه ككأس عقيق في قرارتها مسك

[ مع ]

مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

[ فيعلق المحقق في هامش رقم (٢) بقوله ] : وقبل البيت :

سقيا لروضات لنا من كل نور حالية
عيون آذريونها للشمس فيها كالية

وأصل كالية الهمز من كلأه أي حفظه ومعنى كلاءة عيون الآذريون للشمس انها تستقبلها وتدور معها حيث دارت . والآذريون جمع آذريونة كتمر وتمرة وهي ورد له أوراق حمر في وسطه سواد له نبو وارتفاع وقد يكون أصفر واقتصر عليه صاحب القاموس» (١٥٢ - ١٥٣) .

.(لو سُدّد كل دَين لما كان للدَين معنى ، وما يلي هو بعض ديون لن تُسوى من حساب الدكتور محمد الهدلق إلى حسابي) :

وقال في (بغية الايضاح ، عبدالمتعال الصعيدي ، ج ٣ ، ص ٧١ ، هامش رقم [١] ) : «والآذريون ورد له أوراق حمر في وسطه سواد له نبو وارتفاع . وقد يكون أصفر . وهو معرب آذرجون أي لون النار» .

وقال في القاموس المحيط : «والآذريون زهر أصفر في وسطه خمل أسود حارٌ رطب ، والفرس تعظمه بالنظر إليه وتنثره في المنزل وليس بطيب الرائحة» .

---

النص الذي اعتمدت عليه :

الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، (دار المطبوعات العربية ، د . ت . ، ط٢) ، تحقيق محمد رشيد رضا . كما تمت مقابلة الاقتباسات مع نسخة أسرار البلاغة (استانبول : مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤) ، تحقيق هيلموت ريتر .

# أسرار البلاغة بين الشمس والآذريونة

«واعلم أن هذه الأمور التي قصدت البحث عنها أمور معروفة مجهولة . وذلك أنها معروفة على الجملة لا ينكر بيانها في نفوس العارفين ذوق الكلام والمتمهرين في فصل جيده من رديئه ومجهولة من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين . . . ولعل الملال إن عرض لك ، أو النشاط إن فتر عنك ، قلت ما الحاجة إلى كل هذه الإطالة وإنما يكفي أن يقال : الاستعارة مثل كذا فتعد كلمات وتنشد أبيات ، وهكذا يكفينا المؤنة في التشبيه والتمثيل يسير من القول . . .

ولئن كان الذي يتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء وهي التمثيل والتشبيه والاستعارة فإن ذلك يستدعي جملاً من القول يصعب استقصاؤها ، وشعباً من الكلام لا تستبين لأول النظر انحاؤها . . . والجزء الذي لا يتجزأ يفوت العين ويدق عن البصر ، والكلام عليه يملأ أجلادا عظيمة الحجم . فهذا مثلك إن أنكرت ما عنيت به من هذا التتبع ، ورأيته من البحث وآثرته من تجشم الفكرة ، وسومها أن تدخل في جوانب هذه المسائل وزواياها ، وتستثير كوامنها وخفاياها ، فإن كنت ممن رضى لنفسه أن يكون هذا مثله ، وههنا محله ، فعب كيف شئت ، وقل ما هويت ، وثق بأن الزمان عونك على ما ابتغيت ،

وشاهدك فيما ادعيت ، وإنك واجد من يصوب رأيك ويحسن مذهبك ، ويخاصم عنك ، ويعادي المخالف لك . » الجرجاني (٢٢٥ - ٢٢٧) .

لن تنكر هذه القراءة ما عني به الجرجاني ، بل ستأخذ بنصيحته ولن تكتفي بالجمل دون التفصيل ، ولن يعرض لها الملال بحال (حتى لو كان مجازا) . ولسوف تستقصي تشبيهات الجرجاني واستعاراته وأمثلته ؛ ولسوف تتابع الجزء حتى «يفوت العين ويدق عن البصر» فيتراءى في مرآة مرتعشة تارة وتارة يبرز على الحقيقة ، أو حتى يختفي في جلد عظيم أو خلف باب حصين . كما أنها ستبدأ بأول كلمات الأسرار وتنتهي معها . فعنوان كتاب الإمام الجرجاني لا يقف عند «أسرار البلاغة» وإنما يتجاوزها إلى عنوان فرعي هو «في علم البيان» . ومادام أن الفرع غير الأصل وإن كان منه ، فماذا يحصل وماذا نستفيد لو وضعنا الأصل قرب فرعه ، أو العكس ، لو وضعنا الفرع قرب أصله ؟ ماذا يحصل أو ماذا نستفيد لو قرأنا الأصل مع الفرع دفعة واحدة وقلنا : «أسرار البلاغة في علم البيان» ؟ هل سيتغير مفهوم العنوان أو الأسرار لو قرأنا الأصل مع الفرع على هذا «النحو» «المملوح» من أجل استثمار مفيد أو من أجل طعام لذيذ ؟ لو قرأنا العنوان هكذا دفعة واحدة لوجدنا أن البلاغة وأسرارها (أو أسرارها على الأقل) مدفونة في علم البيان ، أي أننا سنجد أحد الأسرار التي ستؤدي إلى الربح والفائدة . ثم لوجدنا أن علاقة علم البيان بأسرار البلاغة هي نفسها علاقة اللفظ بالمعنى . ثم نكون أيضا قد وجدنا أن المعاني عموما هي جواهر لا تسترها الألفاظ وحسب ، وإنما تكتنزها . فالمعاني (مادة البيان ورأس ماله) هي أسرار الألفاظ وجواهرها ؛ بل لعل كل سر هو جوهرة ودينار ، وما أسرار البلاغة إلا جواهر البيان .

ولما كانت البلاغة وأسرارها مخزونة في علم البيان وتسترها الألفاظ الموشاة ، فليس من الصعب أبداً أن يقوم البيان باستثمار أسراره الدفينة المكتنزة فيه . ولاشك أن هذا الاستثمار سيقوم على رأس مال قوامه جواهر الجواهر ، خاصة إذا كانت الألفاظ هي غطاء ووعاء المعاني ، وأن المعاني هي جواهر البيان وأسراره .

وبما أن المعاني جواهر وذهب ، فإن من الأولى أن ما يحتويه البيان (من جواهر) لابد وأن يكون أكثر جوهرة وأغلى قيمة ، في الأسواق الاقتصادية التجارية . ولذلك ستكون أسرار البلاغة هي جواهر الجواهر التي سيستثمرها البيان من خلال الاستعارة (التي سيزعم الجرجاني أنها أصل الفائدة والاستثمار) . وهذا لعمرك أكبر رؤوس الأموال طراً ؛ فمن الناحية الاقتصادية المحضة لابد أن يكون استثمارا تضافرت له جميع سُبل النجاح من المادة وقرب التناول وكثرة الطلب وسهولة التمويل والتداول وجودة السلعة . حقاً ، لن يكون هناك استثمار أجدى وأنفع وأقرب منالاً من أن يكون رأس المال هو السلعة والفائدة والربح في آن !

دعنا نمهد الطريق لهذا المشروع الاستثماري الهائل حتى نزيد فرص نجاحه . لماذا ترانا نستخدم كثيراً من الألفاظ المجازية والاستعارات التي قد تبدو في مجملها اسقاطا متعسفا ؟ الجواب طبعا يكمن في أن كتاب الجرجاني برمته يعنى بالمجاز ، وأن كلمات «أسرار» و«معاني» و«بلاغة» هي نفسها ألفاظ مجازية ، وأن كتاب الجرجاني (لغة وموضوعاً) ينضح مجازاً ، كما يكمن أيضاً ، ولعل هذا هو الأهم ، في أن المجاز هو فن الاستثمار الحر : هو رأس المال والفائدة والسلعة في آن ! فليس غريبا أن يستشري هذا المجاز لا في الكتاب وحسب ، وإنما أيضا في كل ما من شأنه أن يعرض للمجاز بحال ، لأن من سمات المجاز (الجوهرية) أن ينمو ويتكاثر ذاتيا ، أن يخلق من النقيضين شيئا ثالثا ، أن يقرّب البعيد ويبعد القريب ، أن يستثمر الكلمة في أكثر من غرض ، فالمجاز يزيد ولا ينقص ، ويربح ولا يخسر ، إلا أن ربحه في المقابل ربح مطلق ، ربح بدون رصيد ولا رأس مال لأنه رأس مال ذاته ، وهكذا فالمجاز كلما ربح خسر ، وكلما زاد ابتذل ، مما سيضطر الجرجاني أن يزعم أن المجاز كلما اقترب من المحال كان أغلى قيمة ! ولعل هذه المفارقة هي التي تجعل المجاز «سراً» من أسرار الاستثمار ، أو لعله هو السر الوحيد الذي يربط الاستثمار بالبلاغة ! ولسوف نحاول تتبع خفاياه في «أسرار البلاغة» .

وقبل أن نشرع بهذا المشروع الاستثماري لابد أن نعيد «صياغة» القضية الاشكالية : هل يستطيع الاستثمار أن يستثمر ذاته ؟ هل يستطيع أن يكون سلعة ورأس مال وفائدة في آن ؟ كيف يتأتى له أن يكون هو ذاته ثم يتجاوزها وينفك عنها ويهاجر وتبقى ذاته ، ثم يعود إليها في صيغة الربح وصفة الفائدة ورأس المال ؟ لا شك أن الجواب سيبقى «سراً» من جملة أسرار ، أي من جملة أسرار البلاغة في علم البيان ! فما هو هذا السر ؛ أو لنتحرى الدقة ، ونضيف صورة مجاز أخرى (والمجاز هو فائض اقتصادي من غير رصيد) ، ونسأل : ماهو «سر» «أسرار البلاغة» ؟ لعلنا لا نستطيع أن نجيب عن «ماهية» السر أو أسراره من غير أن نحيل على المجاز ، لكننا نستطيع أن نتتبع خيط النسيج الذي ينطى السر والبلاغة فيكون اللِّحمة والسدى . وبهذا نستطيع أن نرى «الكيفية» (لا الماهية) التي يستطيع بها الاستثمار أن يستثمر ذاته ، ويخرج منها ليعود إليها بصيغة الفائض المطلق . أما لمن أراد جواباً سريعاً يختصر الطرق التي رسمها الجرجاني نفسه (وأعتبر من يتجاوزها من قليلي البصيرة) اختصاراً لا يخلو من العسف والعنف الاختزالي ، فإنه سيدرك أن سر الأسرار والفائدة ورأس المال والسلعة هي المجاز ! لكن مثل هذا الجواب لن يمر بالتجربة التجارية المثمرة ، لن يمر بالتجربة البلاغية السرية ، التي من أجلها اضطر الجرجاني نفسه أن يؤخر المجاز ويرجئه حتى آخر كتاب «الأسرار» ، وعلل هذا الاختيار لموقع المجاز بأهمية الفائدة التي تكتنزها الاستعارة والتشبيه والتمثيل . ولما كان الاقتصاد هو الذي يملي الأولويات كان لابد للاستعارة أن تأتي قبل المجاز لما لها من فوائد جليلة في المشروع الاستثماري الضخم (حتى وإن كانت الاستعارة فرعاً والمجاز أصلاً) .

لن نستبق الأحداث والزمن ، وإنما سنرسم الطريق التي غطّاها الجرجاني في أسرار البلاغة : وسنحاول أن نكشف سراً من أسرارها ، ولعله يكون سر الأسرار . وبما أن كل مشروع استثماري لابد له من موقع مكاني يقوم عليه ، وكل سر بحاجة إلى تحريات دقيقة وسرية حتى يتم كشفه ، دعنا نحدد المكان الذي عليه أرسى الجرجاني دعائم مشروعه . فمع القراءة المتأنية ومساءلة النص

بنفس الطريقة التي يتعامل بها الجرجاني مع أمثلته وحججه وبراهينه ، لن يصعب أن نجد أن الجرجاني قد أقام مشروعه عن قصد أو غير قصد بين اللفظ والمعنى ، بين النفس والمعاني ، بين النفس والعقل / الوهم ، أي بين الحقيقة والمجاز . وهذا الموقع يخرج عن التسلسل الهرمي ليقع من السلالم الطبقية بين بين ، لكننا في هذا الموقع المحايد سنكون مع الدرهم والدينار ، مع الذهب والجواهر حقيقة ومجازاً ، وأحياناً سنكون أيضاً مع الجواري تثقلهن الحلي . ولئن كان الجرجاني قد أوجد هذا الفضاء في معمعة «الكلام» ، فإنه سيوجد الفسحة المحايدة التي ستحتل موقع النحو من الميزان أو الملح من الطعام : «وإنما وزانه [النحو] في الكلام وزان وقوف لسان الميزان حتى ينبيء عن مساواة ما في أحد الكفتين الأخرى . . . لا يتصور في تلك الصفة زيادة ونقصان حتى يكون كثيرها مذموماً وقليلها محموداً . . . »(٥٦) . إن بدا هذا الحياد غريبا في كتاب يعني بالفائدة والربح ، وبالزيادة والفائض ، لا بالمساواة والقسطاس ، فإن هذه الغرابة ستنتفي عندما ندرك أن المجاز هو نفسه هذه البينية ، هذا الحياد الذي يستثمر ذاته ، هو هذا الربح المطلق ! كما أن هذه البينية تظهر في كل القضايا التي يتناولها الجرجاني كالتشبيه والاستعارة والتمثيل ؛ فهي تأتي في التأليف بين المختلفين في الجنس وفي المتشابه ، وفي التشبيهات المركبة ، وفي كل ما من شأنه أن يعنى بالتفصيل والتعقيد خاصة .

وإذا تجاوزنا النحو والملح ، وتساءلنا : هل القضية هي قضية الاستعارة والتشبيه والتمثيل ، أم أنها قضية بيان الأسرار البلاغية ؟ هل بالامكان الكشف عن سر البلاغة أو أسرارها من خلال البيان ؟ وهل هما نظامان مختلفان ، وكيف لأحدهما أن يحتوي الآخر ثم يظهره بعد إخفاء ؟ ماهي هذه العلاقة التي تخفي وتبوح في آن ؟ هل البيان هو سر البلاغة والبلاغة هي سر البيان ؟ ثم لماذا يحتاج أحدهما للآخر ؟ ثم الأهم ، ماذا يحدث لو أن الجرجاني استطاع «حقاً» أن يكشف لنا عن أسرار البلاغة ويبرزها شاخصة في العقل أو أمام العين المجردة ؟ هل تبقى عندها الأسرار أسراراً والبلاغة بلاغة ؟ ثم لماذا على السر أن يظهر من

خلال الاستعارة أو التمثيل أو التشبيه ، من خلال المجاز عموماً ؟ وما تأثير هذه الواسطة «المجازية» على السر الذي يبرز من خلالها : هل تكتمه أم تبوح به ؟ وإن باحت به كما يحلم الجرجاني ، فهل يبقى سراً مشاعاً (سلعة مبتذلة كما يحلو له أن يسميها) أم هو مجرد مجاز آخر لسر أعمق ؟ لا الجرجاني ولا غير الجرجاني يستطيع أن يجيب على هذه الأسئلة . وجل ما يستطيعه البلاغي أن يوؤل ويسقط ويستنبط ، وفي النهاية يزيد الأسرار سراً والبيان غموضاً ، ولك أن ترى كيف طالت ، بل تكاثرت ، المصنفات «المختصرة» التي يدّعي كل منها إيضاح البلاغة وبيان أسرارها وتفصيل غوامضها ! لا شك أن كلاً من هذه المصنفات قد استثمر جزءاً وأخفى أجزاء ، أظهر سراً وكتم أسراراً . ولعل هذا هو شأن المجاز البلاغي عموماً ، يتكاثر حتى يخنق ذاته ويكتم سره ، ولعله الطفيلي الذي يشارك «الأحباب» فائدتهم لكنه ليس من العائلة (وللعائلة والنسب شأنٌ عظيم عند الجرجاني) .

وإذا قرأنا كتاب الجرجاني قراءة متأنية فإننا سندرك أننا فعلاً نعايش الأسرار منذ أولى كلمات الكتاب ، كلما تراءى لنا سرٌ غطته أسرار حتى ننتهي إلى غطاء الأغطية وسر الأسرار : حتى ننتهي إلى المجاز . ذلك السر الذي لا يقابل الحقيقة وحسب ، وإنما يعدم الوجود ويخلق من عدم ! فهل نستغرب إن ارتبط باللفظ ، وأصبح اللفظ ستراً للمعاني (الأسرار) ! ولعل مما يزيد غموض أسرار البلاغة واختفاءها عند الجرجاني هو النظام الاستثماري الضخم الذي ينسجه حولها ، حتى إنك لن تستطيع أن تراها إلا من خلال الدرهم والدينار الذي يشغلك عنها ؛ بل إن كل ما يقابلك على السطح أو تجده في العمق هو الجواهر والذهب والعقيق والنقوش القيّمة وفائض الأرباح ، بينما تبقى الأسرار مستغلقة مكنونة تموّل هذا المشروع من وراء حجاب ، تموله خفية وخيفة من أن تظهر للشمس حتى لا تبتذل وتفقد قيمتها وسريتها ، حتى إن الجرجاني يغلق القلوب عليها كلما حاولت البروز . ولو تتبعنا طريق أسرار البلاغة لوجدنا «رأس المال» يكاد يعبّد طريقها ليخفي أسرارها !

# سر الاستثمار بين اللفظ والمعنى

نحن منذ أولى كلمات الكتاب لسنا فحسب مع المنح والهبات والفوائد ، بل مع الخفاء والتجلي (دعنا نستعير بدورنا) ، مع الأسرار والصناديق المقفلة على ودائعها : «أعلم أن الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها ، ويبين مراتبها ، ويكشف عن صورها ، ويجني صنوف ثمرها ، ويدل على سرائرها ، ويبرز مكنون ضمائرها . . . فلولاه لم تكن لتتعدى فوائدُ العلم عالِمَهُ ، ولاَ صح من العاقل أن يفتُق عن أزاهير العقل كمائمه . . . ولبقيت القلوب مقفلة على ودائعها ، والمعاني مسجونة في مواضعها»(١) . إذا نظرنا إلى خصائص الكلام هنا لا شك أن قيمته العالية ستستوقفنا طويلاً ، فهي أساس كل شيء ، ومن ثم فهي قضية وأسلوب استثماري رأس ماله العلوم ، علم البيان على وجه الخصوص . والبيان من ثم هو «صياغة» الكلام ، وبذلك يصبح علم البيان هو موضوع ذاته ، يتاجر ويقايض بمادته ليجني أرباحه من نفسه : «فهو يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم [هكذا بإطلاق] عليها ، ويقرر كيفياتها التي تتناولُها المعرفة إذا سمت إليها»(٢) . لا غرو إذن أن يجد الجرجاني تأثير التمثيل بالهبات والمنح : «فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم . . . وأغلب على الممدوح . . . وأقضى له بغُرّ المواهب والمنائح»(٩٣) . هذه القيمة المالية ماهي إلا تمهيد حتى يقرر الجرجاني تقديم المعاني على اللفظ ، أسبقية قيمة الأول وتبعية الثاني ؛ وهو بلا شك فرق بين الوسيلة الاقتصادية وبين المادة : رأس المال . ومن ثم ينتقل الجرجاني ليقرر لأيهما الفضل والفضيلة . نحن هنا ، إذن ، لسنا بإزاء تمييز وجودي وإنما بصدد تفريق هرمي تقييمي تفضيلي . وبما أن هنالك فرقاً بين الاثنين ، ولما كان الاستثمار الناجح هو الذي يفيد منهما معاً ، فإن الجرجاني قد أوجد الفضاء الذي سيقيم عليه مشروعه والذي سيُطل منه على الإثنين في آن . ولذلك سيكون الجرجاني في موقع يمكنه من الحديث عن أيهما أو عنهما معاً بارتياح تام . ولما كانت القضية قضية أرباح واستثمار ، فإنه سيبدأ بالأولويات التجارية ، أولويات الفوائد .

لماذا يأتي اللفظ على أعقاب المعنى ؟ لأن اللفظ غير «مفيد» بذاته ، على عكس المعاني (الجواهر) . فمن خصائص الألفاظ أن فائدتها في غيرها : «والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب» . هذا الترتيب هو ما يجعل الألفاظ تشكل الوعاء الذي يستطيع أن يحتوي الجواهر والذهب ؛ أي لابد للترتيب أن يحتوي المعنى حتى يكون له معنى ، حتى يكون مفيداً : «فإنك لو عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيف جاء واتفق ، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني ، وفيه أفرغ المعنى وأجري ، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد» ، لو فعلت ذلك ، لكنت جئت أمراً جللاً لا من الخسارة فحسب وإنما من العقوق وسوء النسب وقطيعة الرحم . إذ تكون بذلك قد «أخرجته من كمال البيان ، إلى محال الهذيان ، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص [له] بمتكلم» . (سيستمر هذا النسب قائما في الكتاب ، ولن ندرك قيمته حتى نأتي على معالجة الجرجاني للفرق بين الملكية والمجاز ، إذ سنرى فيما بعد أن الملكية هي أساس الاقتصاد والإرث والسرقات ، والملكية هي أيضا نقيض العارية) . كل هذه الخسائر تنتج لو تجرأ أحد على إتلاف التأليف المفيد ، لكن الكارثة الاقتصادية سترتبط بالمعنى ، إذ أن التأليف هو الأساس الذي يرسي أسبقية المعاني على الألفاظ . فهو يكمل قائلاً : «وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها عى صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل . . . » (٢ - ٣) . في هذه القطعة المختصرة والتي تأتي في أول الكتاب يحدد الجرجاني بوضوح علاقة اللفظ بالمعنى . فاللفظ تابع للمعنى ، يسير ويتألف بأمره . كما أنه أيضاً يحدد لنا موقع المعاني : فهي في النفوس ، منتظمة على قضية العقل (والمعاني جواهر) . والأهم من هذا طبعا هو أن الجرجاني قد أرسل المعاني خارج اللفظ وأخفاها في النفوس حتى يتفرغ

لقضية الكلام ، قضية البلاغة وأسرارها المختفية (سنعود إلى هذه القضية) .

إذا كانت المعاني قد اختفت في النفوس وانتظمت على قضية العقل (أو كانت قلادة على صدر جارية) ، فمن يستطيع والحالة هذه أن يدرك علاقة اللفظ بالمعنى ؟ لم يجد الجرجاني سوى «البصير بجواهر الكلم» الذي يثني من خلال الألفاظ على جواهره (غموض الهاء مقصود ليحيل على الكلم ، وعلى المعنى ، وعلى البصير نفسه) : «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلم يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ . . . فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده»(٣) . لما كانت المعاني جواهر مكنونة في النفس ومنتظمة على قضية العقل ، كان لابد أن يدركها البصير بجواهر الكلم . ولن يقتصر دور هذا البصير على المعاني ، بل إنه هو المحك الذي يستفتى في قضية التجنيس : «فإن أردت أن تعرف مثالاً فيما ذكرت لك من أن العارفين بجواهر الكلم لا يعرجون على هذا الفن [البديع] إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته»(٦) . ثم أن هذه «النخبوية» العقلية ستستمر في أطروحة الجرجاني حتى أنه سيلجأ إليها مستثمراً كلما كاد السر أن يفلت من يديه أو كلما تعارضت قيمة التأليف مع قيمة الجوهر . أما إذا عدنا إلى ماسبق ، فالجرجاني يكمل تفضيله المعنى على اللفظ قائلا : «فإنه ربما استسخف اللفظ بأمر يرجع إلى المعنى دون مجرد اللفظ ، كما يحكي من قول عبيدالله بن زياد لما دهش «افتحوا لي سيفي» وذلك أن الفتح خلاف الأغلاق ، فحقه أن يتناول شيئا في حكم المغلق والمسدود ، وليس السيف بمسدود» . فما الشيء الذي يراه الجرجاني في حكم المغلق والمسدود ؟ نحن لا شك نبتعد عن السيف لنقترب من الدرهم والمتاع ، نقترب من صفات الاستعارة والتشبيه والتمثيل ، التي هي أسرار البلاغة . فلاحظ كيف يمثل للوضع بمثال ، وهو مثال داخل مثال ، ثم هو أيضا مثال الأمثلة : والسيف «أقصى أحواله أن يكون كونه في الغمد بمنزلة كون الثوب في العكم والدرهم في الكيس والمتاع في الصندوق»(٤) . فهل ابتعدنا مع هذا المثال عن أولى كلمات الكتاب حين يقرر الجرجاني أن الكلام

«يفتق عن أزاهير العقل كمائمه» بينما عدمه يقفل القلوب على «ودائعها» ويبقي «المعاني مسجونة في مواضعها» . لعل الثوب والدرهم هي أزاهير العقل وكمائمه ؛ وتأكد أن السيف حينما يستل من غمده سيكون له شأنٌ مع الدرهم والجواهر .

ليس مستغرباً أن يعترض مثال عبيدالله بن زياد بين فضل الكلام وفوائد التأليف من جهة ، وبين مساويء التجنيس والحشو من جهة أخرى ، وهما من العلامات البارزة على سوء التدبير وحصول الخسارة وانحسار الفائدة . فالتجنيس (وهو أخص خصائص اللفظ) يحوّل الفائدة خسارة فادحة مالم يستوجبه المعنى ، أو قل إن لم يستوجبه الدرهم والدينار . فإن لم تكن هذه هي حاله فوجوده أسوأ من عدمه . ولكي يثبت هذه الحقيقة يسوق الجرجاني ثلاثة أمثلة ليعلق قائلاً : «أتراك استضعفت [المثال الأول] لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك [بِمَذْهَبٌ ومُذْهَب (أمثلة الأول)] على أن أسمعك حروفا مكرورة ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة» (ولاحظ التشبيه هنا) «كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ، فبهذه السريرة صار التجنيس . . . من حلي الشعر»(٥) . هل نستغرب أن هذه السريرة من حلي الشعر ؟ لعل أسرار البلاغة كلها حلي ! دعنا نترك التجنيس برهة (ولسوف نعود إليه) حتى نستطيع متابعة علاقة اللفظ بالمعنى .

لما كان الجرجاني يعالج قضايا المجاز (من تشبيه واستعارة وتمثيل) فإنه لن يستطيع أن يعالج أسرار البلاغة دون أن يستثمر موضوع الأسرار لإبراز الأسرار ، ولم يجد أنجع مكاناً لإبراز هذه الحقيقة من حديثه عن علاقة اللفظ بالمعنى . فمن خلال التشبيه والتمثيل (وهو تمثيل عقلي غالي القيمة) يقرر الجرجاني أن «الألفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته ، وذلك مظنة من الاستكراه ، وفيه فتح

أبواب العيب والتعرض للشين»(٥) . هذا التشبيه التمثيلي لعلاقة اللفظ بالمعنى ، لهذه العلاقة الاستعبادية التي تفتح أبواب العيب والتعرض للشين ، هي ذاتها جوهر المجاز ، وأساس منطقه حداً . فالمجاز حسب تعريف الجرجاني هو نفس حالة من نصر اللفظ على المعنى ؛ فهو لابد أن يتحول عن طبيعته ، ويزول عن جهته ويفارق ذاته : «المجاز مَفْعَل من جاز الشيء إذا تعداه . وإذا عُدِلَ باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وُصِفَ بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً»(٣٤٢) . لماذا نستطيع أن نتجاوز في أمور اللفظ جميع الأصول اللغوية ولا نستطيع ذلك مع المعاني ؟ هل للتجاوز والمجاز علاقة بالمعنى ؟ بالتأكيد . ماهي هذه العلاقة ؟ هي علاقة تجاوز ؛ إذ يسمح الجرجاني بهذا المجاز فقط خدمة للمعاني التي لا تستطيع التجاوز والعمل ، لا تستطيع التكاثر والنماء ، يسمح به حتى يحتوي المعاني وحتى يخفيها ، أما أن يتجاوز لإبرازها فلا . فالمعاني على أية حال مرتبة في النفس لا تتحرك إلا على قضية العقل ؛ لكن الجرجاني لا يرى حرجاً في أن يمثل لهذ المعاني بالمجاز ، الذي لولاه لما عرفنا أصلاً ماهي هذه المعاني الجواهر ، ولا يرى في ذلك بأساً ، بل لابد أن تقوم الألفاظ بخدمة المعاني . ولما كانت العلاقة علاقة استعباد ، فلا بأس من هذا التناقض ! ولن يمحو هذا التناقض إلا المال والدرهم ؛ وهذا كفيل بأن يتجاوز الجرجاني حدود الأصول والمراتب وقضايا العقل . فدعنا قبل أن نستكمل طرحه للتجنيس نستنبط بعض المقاربات الأساسية .

نستطيع مما سبق أن نقرأ اتجاهين مختلفين : الألفاظ لا تحفظ المعاني ولا تستثمرها حق الاستثمار إلا عن طريق التأليف والتركيب المخصوص . كيف لا ، والألفاظ يجب أن تكون كسوة الجواهر ووعاءها الذي تُصب فيه : «وذلك أن الذهب الذائب يتشكل بأشكال البوتقة على النار . . . »(١٥٨) . ومع التأليف والتركيب نكون مع البعد الأفقي للغة . أما الاتجاه الآخر فهو اتجاه المعاني (الجواهر) الذي يتعامد مع الاتجاه الأول ؛ فالمعاني تحتاج إلى «الغوص» وشق «الصدف» والاستخراج ، وهنا نكون مع البعد العمودي المتسلسل من

العقل إلى النفس ، إلى المعنى ، ثم إلى اللفظ . (غني عن القول أن المجاز والتشبيه والاستعارة والتمثيل توازي هذا التسلسل وتحاكيه بكل خصائصه) . هذا الوضع هو «جوهرة» الاشكالية وسر أسرارها ، أو هو بؤرة البلاغة والبيان . هذه البؤرة لابد أن تصان وتحفظ وتخفى ، ولابد أن يجند المجاز لـ«إسرارها» : بياناً وكتماناً . لنرى ماذا يعني البعد العمودي الذي يتخلص الجرجاني من اشكاليته من خلال ترسيته بالنفس وتنظيمه على قضية العقل . يرى الجرجاني (كما يرى غيره) أن المعاني مواد قيمة بذاتها (جوار وذهب ودراهم ودنانير وعقيق) ، وأنها حالة وفرة قائمة بذاتها ، الجميع يطلبها ، لكنها لا تحتاج لغير ذاتها . ويرى في المقابل أن الألفاظ هي فائض إضافي على المعاني ، وغير جوهرية فيها أو لها . ولهذا فالألفاظ حالةُ نقص لا تكملها إلا المعاني . لكن الجرجاني عندما يعرض للبعد الأفقي يرى أن المعاني بذاتها غير بليغة ، وغير قادرة على خدمة نفسها ، ولا تستطيع أن تتجاوز مكانها ، فهي غير ناطقة - باختصار هي حالة نقص تحتاج لمن يقوم على خدمتها . وأن ترتيب الألفاظ (الذي لا هو ألفاظ ولا هو معنى ، الذي هو «كالشعر» لا شيء بذاته) هو الذي يستطيع أن يحتويها ويمنحها قيمتها . فالمعاني التي هي حالة الوفرة الدائمة تصبح هي حالة النقص ، وتصبح الألفاظ في آن فائضاً زائداً على المعاني (كسوة ، ستر ، وعاء) وأساسية لها ، أي لحالة وفرة المعاني . هذا بلغة الفلسفة هو الفرق بين الجوهر والعرض ، إلا أن علاقة الجوهر بالعرض لا تصمد أمام منطق العلاقة ذاتها إلا بالعبودية : ما المعنى دون وعائه وكسوته ؟ لماذا لا يبرز الجوهر بذاته من غير الاتكاء على العرض ؟ باختصار : لماذا لابد للسيد من الخادم ؟ أو ما الحاجة إلى هذا الترتيب الذي لا يظهر لا في المعاني ولا في الألفاظ ، ومع ذلك يصبح أساسَ الهرمية التسلسلية وأساس البلاغة ؟

لن يفسر مثل هذه الظاهرة غير الاستعباد والعنف . لعل الجرجاني (عن قصد أو غير قصد) يدرك هذه الاشكالية ؛ فمنذ البداية وهو يحدد استراتيجية السر ، فيضع أسرار البلاغة بين البعدين الأفقي والعمودي ، يضعهـا في البؤرة ، في نقطة الحياد . فلا هي تنتمي إلى البعد الأفقي ولا هي تنتمي إلى البعد

العمودي . ولو أنها كانت في البعد العمودي لأدركناها بالقلب دونما حاجة لأن يتجشم الجرجاني عناء البحث ؛ ولو أنها كانت في البعد الأفقي لمزقنا عنها الرداء وأمسكنا بهذه الجواهر التي لن تعد أسراراً . لكن في البؤرة سيستحيل دائما أن نكتشفها (لن يفتح عبدالله سيفه) ، لأنه لن يكون هناك نظام معرفي من خلاله يمكن ادراك الأسرار ؛ بل إن نظام أسرار البلاغة هو نظام الأسرار ، نظام الغموض إن لم يكن الغنوص . ولسوف يستثمر الجرجاني مصدرين لإخفاء الأسرار : نظام المعاني وما يمكن أن يسمى (مجازاً) نظام «النخبوية» ، ولعلهما نظام واحد يتجاوز نفسه حسب الفائدة . فالجرجاني كلما عجز عن الاستمرار في تحليله لأحد البعدين بدأ يحيل على ذوي الألباب والقلوب الفطنة وعلى من أوتوا فصل الخطاب . ولعل هذا هو الذي حمل الجرجاني على اتخاذ تحويلة طويلة يعالج فيها قضية الملح والنحو حتى يصل إلى أنهما أسس «البينية» ومركز الثبات (٥٤ ـ ٥٦) .

ليس غريباً إذن أن تنتظم المعاني في النفس على قضية العقل ؛ إلا أن العقل هنا لا يعم بل يخص ، ويخص هذه النخبة التي لم يسمها الجرجاني (لعله يعني نفسه فقط) . وإذا عدنا إلى قضية اللفظ والمعنى ، فإننا نعود إلى التجنيس غير المربح ، والذي يعني بالصنعة لتقوم الاشكالية الأزلية بينها وبين الطبع . فالمعاني تتعلق بالطبع واللفظ بالصنعة ، أما من الناحية الأخلاقية والاجتماعية فالأول سيتعلق بالجود والثاني بالبخل ، ومن الناحية الاقتصادية سيتعلق الأول بالملكية والثاني بالعارية ومن ثم فإن الأول سيتعلق بالبعد العمودي والثاني بالأفقي ؛ وفي السلم الهرمي فإن الأول سيحظى بالأولوية والسيادة والثاني بالدونية والعبودية . وبلغة الاستثمار الاقتصادي سيكون الأول مربحا والثاني غير مجدٍ مالم تعلقه بالأول أحد أسباب الربح والفائدة . من هنا كان لابد أن يكون التجنيس ضربا «من الخداع بالتزويق» لا يدرك مساوئه الا النخبة ذوو العقول . بل لعل التجنيس سيحول بين سيف عبدالله وبين معناه وتقع الخسارة الجسيمة . إذ أن التجنيس وكثرته تؤدي إلى «وقوع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها عن الوشم والنقش ، وأثقل صاحبها بالحلي

والوشي ، قياس الحلي على السيف الددان [الكليل] والتوسع في الدعوى بغير برهان» ، فما هو البرهان الذي يسوقه الجرجاني ؟ لم يجد سوى الحلي والعروس : «كمن أثقل العروس بأصناف الحلي ، حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها» (٥ ـ ٦) . إن كانت هذه هي مثالب التجنيس ومخاطره ، لابد أن ننبه على أن الجرجاني نفسه (من أجل الفائدة والحلي) قد ارتكب هذه العيوب وهذه المخاطرة ، وهي لعمرك مخاطرة تضرب نحوها أكباد الابل . ولولا أننا معنيون بالربح والفائض والاستثمار لتتبعنا أسلوب الجرجاني الناضح بالتجنيس والسجع . لكننا هنا سننبه إلى أن تعريف الجرجاني للاستعارة سيربطها بالقياس الذي سيستثمره في براهينه : «أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ، والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتُسْتَفْتَى فيه الأفهام والأذهان ، لا الأسماع والآذان»(١٥) . هنا ندرك أن القياس هو سر البلاغة الأكبر لأنه سر التشبيه الذي هو أساس الاستعارة والتمثيل ، سر البلاغة . وسندرك أن حجج الجرجاني جميعها تعتمد على القياس ، لكن لن ندرك ما علاقة العقول بالقياس حتى نأتي على نهاية الأسرار ، إذ سنجد أن القياس والعقول تخص الجرجاني ونخبته من الصيارفة . ولما كان القياس هو المسافة بين شيئين أو أكثر مكانياً وزمانياً ، فإن الجرجاني سيشغل هذا الحيز بالمواد القيمة المثمرة .

كل براهين الجرجاني «القياسية» التي يحتج بها تدّعي قضية واحدة : التجنيس «غير المفيد» يؤدي للخسارة ؛ فالمعاني التي لا تستثمرها الألفاظ هي تجارة فاسدة ، حتى الجاحظ في خطبة كتابه (الحيوان) تركه ليجمع عائلة المعاني على أساس من النسب والرحم والحب(٧) . بعد هذه العائلة الجاحظية يخلص الجرجاني إلى قاعدة مهمة ، قاعدة التجنيس المقبول : «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ، ولا تجد عنه حولا ، من ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحق بالحسن وأولاده : ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه»(٧) . لم أقتطف هذه القاعدة الهامة لأشير إلى

السجع عند الجرجاني نفسه ، ولا إلى أنه وقع منه عن قصد وتأهب ، بل حتى أورد كيف للمال والدرهم أن يمسح عيوب السجع والتجنيس ، خاصة عندما يأتي هذا المال وهذا الدرهم من غير قصد من المتكلم ومن غير تأهب لطلبه ؛ أي عندما يأتي هكذا دون عناء وكد وتعب (مثلما يأتي المال للبخيل الوارث فيما بعد) ، يأتي ربحاً موفوراً . يمثل الجرجاني لقاعدته الهامة بمثال : «ومثال ماجاء من السجع هذا المجيء ، وجرى هذا المجرى في لين مقادته ، وحل هذا المحل من القبول ، قول القائل : اللهم هب لي حمداً ، وهب لي مجداً ، فلا مجد إلا بفعال ولا فعال إلا بمال . وقول ابن العميد : فإن الابقاء على خدم السلطان عِدْلُ الإبقاء على ماله ، والإشفاق على حاشيته وخدمه [حشمه] ، عـدل الاشفاق على ديناره ودرهمه» (٨ ـ ٩) .

لن يتوقف هذا الدرهم عند حد التجنيس المفيد المقبول ، بل سيحلّق حتى حد المجاز العقلي ، سوف ينمو ، لكنه دائما سيكون قرب السلطان كما يقال «ضرب الأمير الدراهم»(٣٣٧) ، ولئن كان هو المثال على عيوب التجنيس وعلى السيف والعروس ، فإنه سيستمر مرتبطاً بنفس الموضوع : «وقول المتنبي : "نثرتهم فوق الأحيدب نثرة/ كما نثرت فوق العروس الدراهم" استعارة لأن النثر في الأصل للأجسام الصغار كالدراهم والدنانير والجواهر»(٤٢) . فالمال والدرهم والدينار والجواهر ليست مقصورة على تحسين التجنيس ومحو عيوبه ؛ بل هي تنتظم أسرار البلاغة مثلما تنتظم المعاني في النفس على قضية العقل . ولما كان الدرهم والدينار هما المثال الذي يميز المجاز العقلي عن المجاز اللغوي عموما في مقولة «أهلك الناس الدينار والدرهم»(٣٢١) ، فإنهما كفيلان بتعديل أكبر العيوب البلاغية . فلما كان للدرهم والدينار هذا الشأن المهم فإنه لن يرتبط فقط بالشمس والآذريونة والمرآة ، بل سيتجاوز الجميع ضياءً ليعكس المعهود من ضوء الشمس وعبّادها : «وكذلك تشبيه الشمس بالمرآة المجلوة وبالدينار الخارج من السكة كما قال ابن المعتز "وكأن الشمس المنيرة دينا/رٌ جلته حدائـــ[د] الضرّاب" تشبيه حسن مقبول وإن عظم التفاوت بين نور الشمس ونور المرآة والدينار أو الجرم»(١٩٣) ، و«كذلك لو قلت في الدينار كأنه شمس

أو قلت كأنَّ الدنانير المنثورة شموس صغار» (١٩٤) فإن الأمر سيدخل في حد البلاغة والحسن ؛ أي أن الجرجاني سيتجاوز مع الدرهم والدينار قاعدته الأساسية في أن الاستعارة تأتي مما هو أفضل إلى ماهو دونه .

وإذا عدنا إلى معالجة الجرجاني لقضية التجنيس بعد أن عرفنا سلطة الدرهم والدينار ، فإننا حتماً سندرك «أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليهما»(١٠) . فإذا كانت المعاني هي الجواهر التي تتحكم بخدمها وتمنحهم القيمة فلابد «أن ترسل على سجيتها ، وتدعها تطلب لنفسها الألفاظ» . وإذا علمنا جوهرية المعاني ، فلابد أيضا أن نوافق الجرجاني على أنها قادرة على شراء أفضل الألفاظ كسوة وحلة ؛ حتى حينما تصبح المعاني جواري فإنها ستوفق بالاختيار ، «فإذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا مايزينها»(١٠) . ولاشك أن التجنيس إذا انقاد للمعاني (جواهر وجواري) فإنه سيكون أرقى وأعلى أنواع الاستثمار على الاطلاق : «واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة ، وهي حسن الافادة ، مع أن [ربما لأن] الصورة صورة التكرير والإعادة ، وإن كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلا في المستوفى المتفق الصورة منه»(١٢) . أما لماذا هذه العلة (التي ستتكرر مع غير التجنيس ، خاصة بعد الدنانير والشموس مباشرة [١٩٥]) هي علة «استيجابه الفضيلة» ، فهي سر لن يبخل به الجرجاني ؛ فهو يصرح قائلاً : «وفي ذلك ماذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح ، بعد أن تغالط فيه حتى ترى انه رأس المال»(١٣) . التجنيس الذي هو صورة التكرار اللفظي (والذي يكون قد استثمر مرتين) لابد أن يكون هو الربح ورأس المال ، خاصة إذا انقاد للمعاني (الجواهر) . من هنا كان لابد للجرجاني من تمييزه عن الحشو وتقسيمه على أساس من الفائدة . فالحشو «أنكر ورُد لأنه خلا من الفائدة ، ولم يحل منه بعائدة ولو أفاد لم يكن حشوا ، ولم يدع لغوا . . . »(١٤) . من هنا أيضا كان لابد لسائر أنواع الكلام والبلاغة أن تستمد قيمتها من الجواهر والذهب ، من المعاني : «وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن

والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب» (١٤ ـ ١٥) .

## استعارة الاستثمار واستثمار الاستعارة

بعد أن عالج الجرجاني قضية التجنيس ووجد علّته في الفائدة والربح ، وبناءً على مبدأ الأرباح ورأس المال ، يقوم من ثم بتفصيل فصوله ، والشروع بمشروعه ؛ فيبدأ بالتقديم والتأخير ورسم الأطر والمتاجرة وتحديد الحقول من أجل المشروع الاستثماري الناجح . وإن كان أول ما فعله هو اقصاء الجواهر (المعاني) وإخفاؤها في النفس وجعلها مادة العقل الذي ينظمها ويسير أمورها ، فإن الجرجاني بعد ذلك يحاول أن يجمل مفاهيم الجودة الاستثمارية والوسائل الهامة لتحقيقها . فهو لا يكسر العرف العلمي والعقلي بتقديمه معالجة «الاستعارة» أولاً عن غير قصد ، وإنما فعل ذلك لفائدة يرجوها ويشيد بها ، ومن أجل هذه الفائدة بالذات قدّم الاستعارة وهو يعتذر ؛ والاستعارة من ثم هي التي تعطي الألفاظ فوائدها وصفتها الاقتصادية الاستثمارية . الألفاظ لا يمكن أن تكتسب هذه السمة دون الاستعارة : فإن أثنى البعض على الألفاظ «ووصفوها بالسلاسة . . . وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار ، ووشي اليمن منشوراً على أذرع التجار» فما ذلك راجع للفظ بذاته ، وإنما هو نتيجة «استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها . . . »(١٥ ـ ١٦) . ويمضي الجرجاني في الثناء على الاستعارة وتمجيدها حتى قبل أن يصل إلى «غرضه ومقصده» من أسرار البلاغة : «واعلم أن غرضي من هذا الكلام الذي ابتدأته ، والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني ، كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق ، وأفضل أجناسها وأنواعها . . . وأن من الكلام ماهو كما هو شريف في جوهره كالذهب الأبريز الذي تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجلّ المعوّل في شرفه على ذاته ، وإن كان

التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع في [من] قدره»(١٩) . غني عن القول أن أسرار البلاغة تتحدث عن التصوير والصنعة ، لا عن ماهو شريف بذاته ، فالمعاني قد اختفت أو أخفيت في النفس ؛ كل ما سيصادفنا هو الاستعارة والتشبيه والتمثيل : الصناعات والصور .

في تحديده لغرضه ، يدّعي الجرجاني أنه ليس معنياً بغير أمر المعاني ، لكنه حقيقة مسكون بهاجس آخر سواه ، هاجس الصورة (الاستعارة) التي تثبت لنا أن «ماهو شريف بذاته» لا زال بحاجة إلى مايزيد «قيمته» و«قدره» ؛ أي أن المعاني عند الجرجاني ، وهي في حالة الوفرة الدائمة ، قد تحتاج لما يكمل قدرها ! فهذه الصورة التكميلية هي نفسها قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو هي نفس العلاقة بين الحقيقة عموما والمجاز . واللفظ يستثمر المعنى لأنه قريب منه ، بل يحتويه ليزيده قيمة وقدراً . ولما كان مشروع الجرجاني مشروعاً استثمارياً ، هل نستغرب سلطة الدرهم والدينار والذهب الأبريز التي أهلكت الناس وأسست أسرار البلاغة ؟ حتى قبل أن يصل الجرجاني إلى «مقصده» وهو يتحدث بلغة الذهب والدينار ، بلغة الصورة الجوهرية ، لغة الاستعارة على وجه الخصوص . تعال نتأمل كيف يرى الجرجاني الاستعارة وفوائدها في هذه القطعة المطوّلة (وهي قليل من كثير) :

> فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى أن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه ، وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي ـ وإن ازدادت حسناً بمصاحبة أخواتها . واكتست رونقاً [بهاءً] بمضامة أترابها ـ فإنها إذا جليت للعين فردة ؛ وتركت في الخيط فذة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ، والبهجة التي في ذاتها [نفسها] مطوية ، والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة ، وصلتها بريق حمرتها ، والتهاب جوهرها . بأنوار

تلك الدرر التي تجاورها ، ولألاء اللآليء التي تناظرها ، تزداد جمالاً في العين ، ولطف موقع من حقيقة الزين . ثم هي إن حرمت صحبة تلك العقائل وفرق الدهر الخؤون بينها وبين تلك [هاتيك] النفائس . لم تعر من بهجتها الأصلية ، ولم تذهب عنها فضيلة الذهبية ، [كلا !] ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدبير ، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضاً ، وازدياد الحسن منها [فيها] بأن يجامع شكل منها شكلاً ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياها . ومتجاورات في تنزيل الافهام لها . (١٧ - ١٨)

لا تنضح هذه القطعة بالاستعارات فقط ، بل هي صورة متلألئة ، تغص بالجواهر والذهب والحسان ، وإذا تجاوزنا الصورة نفسها فإننا لابد أن نقف عند «الدهر الخؤون» الذي له علاقة أساسية في الاقتصاد لا من حيث التلف والتفريق والكساد وإنما أيضاً من حيث «العرض والطلب» . له علاقة جوهرية *بأهمية الندرة والتداول وانهيار الأسواق المالية ، أي بالكارثة الاقتصادية التي* تنتظم المواد الرديئة والنفيسة على حد سواء . حتى وإن كان الجرجاني يحاول رفع قيمة المواد الذهبية . فبعد كلامه عن «ماهو شريف في جوهره ، كالذهب الأبريز» يكمل الجرجاني أن من الكلام : «ماهو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها - مادامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض ، وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل - قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو ، وللرغبة إليها انصباب ، وللنفوس بها اعجاب» ، ثم يأتي الدهر الخؤون :

حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها ، وضامت الحادثات أربابها ، وفجعتهم فيها بما يسلب[ها] حسنها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العَرض ، فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ،

وانحطت رتبتها ، وعادت الرغبات التي كانت فيها زهداً ، وأوسعتها عيون كانت تطمح إليها إعراضاً دونها وصَدّا ، وصارت كمن أحظاه الجد [البخت] بغير فضل كان يرجع إليه في نفسه ، وقدمه البخت من غير معنى يقضي بتقديمه ، ثم أفاق فيه الدهر عن رقدته ، وتنبه لغلطته ، فأعاده إلى دقة أصله ، وقلة فضله ، وهذا غرض لا ينال على وجهه ، وطلبة لا تدرك كما ينبغي ، إلا بعد مقدمات تقدم ، وأصول تمهد ، وأشياء ، هي كالأدوات فيه ، حقها أن تجمع ، وضروب من القول ، هي كالمسافات دونه ، يجب أن يسار فيها بالفكر وتقطع . (١٩ ـ ٢٠)

بعد أن ميّز الجرجاني بين النفيس في ذاته وبين المكتسب والمصطنع وجد أن الصورة والتصوير هي أساس البلوى ، هي التي تخدع وتغري حتى يفيق الدهر من رقدته ليصحح الأمور ويوزع النفائس ويرد كلاً إلى طبيعته . ثم أنه ينبه إلى الأصول التي لابد أن تتبع والمسافات التي لابد أن تقطع حتى يستطيع المرء أن يدرك الشريف بذاته وغير النفيس بطبعه . بعد هذا مباشرة يقوم الجرجاني نفسه بإبطال قاعدة الأصول والمراتب ، يقوم بتقديم الاستعارة على المجاز ، مما يجعلنا نرى أن المسافات التي سيسير فيها الفكر وتقطع هي المسافة بين الاستعارة والمجاز . يقول : «أعلم أن الذي يوجبه ظاهر الأمر وما يسبق إليه الفكر : أن نبدأ بجملة من القول في الحقيقة والمجاز ، ونتبع ذلك القول في التشبيه والتمثيل ، ثم ننسق ذكر الاستعارة عليهما . . . وذلك أن المجاز أعم من الاستعارة ، والواجب في قضايا المراتب أن نبدأ بالعام قبل الخاص . والتشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضية من صوره . . . إلا أن ههنا أموراً اقتضت أن تقع البداية بالاستعارة . . . » (٢١ ـ ٢٢) .

لما كان الجرجاني معنياً بالتصوير الذي يمنح المادة الخسيسة قيمتها كان لابد أن يتناول الاستعارة أولاً لأنها التصوير ذاته ، وبهذا نستطيع أن نرى سبب تجاوزه لقضايا المراتب . لكن هذا ليس هو سبب الجرجاني ، بل إن سببه هو البحث

عن الفائدة والربح ورأس المال ، واقتصاديا هذا لا يبرر التقديم فحسب وإنما يوجبه . فالاستعارة ليست هي فقط رأس مال الكلام وفوائده ، ومن خلالها يتأتى للدرهم والدينار البروز كسر من أسرار البلاغة ؛ بل لأنها أيضا هي نقيض الملكية . والملكية من شأنها وحدها دون الاستعارة أن تتعرض للتلف المقصود من المالك ، بينما الاستعارة لا يتلفها إلا الدهر الخؤون ؛ وهكذا تبقى الاستعارة تفيد من غير التعرض للتلف طالما الدهر يغط في سبات عميق (سترد هذه القضية فيما بعد) . ما أن يدلف الجرجاني من باب الاستعارة حتى يبدأ أيضاً بالتفصيل والتقديم والتأخير . فمثلما فعل مع المجاز والحقيقة ومع المعاني والألفاظ (من تقديم وتأخير) ، يقوم الجرجاني هنا أيضا بتقديم الاستعارة غير المفيدة على المفيدة . وبعد أن حدّها بالعارية ، يقول الجرجاني «ثم أنها تنقسم أولاً إلى قسمين : أحدهما أن لا يكون لنقله فائدة . والثاني أن يكون له فائدة . وأنا أبدأ بذكر غير المفيد ، فإنه قصير الباع ، قليل الاتساع . ثم أتكلم على المفيد الذي هو المقصود»(٢٢) . يرى الجرجاني غير المفيد من الاستعارة على أنه «التحصيل الحاصل» الذي لا ندرة فيه ، كأن تستعير لفظ «شفه» التي هي للإنسان وتمنحها للحيوان ، «فهذا ونحوه لا يفيدك شيئا لو لزمت الأصلي لم يحصل لك . . . بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه»(٢٣) .

ههنا يتضح أن التقديم والتأخير يحركه سبب اقتصادي ، الربح بالذات ، لذلك يتخلص الجرجاني سريعاً من الاستعارة غير المفيدة تماما مثلما تخلص من المعاني حين وضعها بالنفس ليخلص إلى معالجة وتداول الكلام المفيد ، ولو قارنا بين المعاني والاستعارة غير المفيدة وجدناهما يلازمان صفة واحدة : كلاهما أصول موجودة ، كلاهما لا يفيدان من غير أن يتجاوزا أصولهما ، لكن التجاوز مرهون بالفائدة التي لا تحصل معهما ، بل أن في مجازهما خسارة فادحة . حتى الجواهر التي سبق وأن ادّعى لها الفائدة بذاتها وجدها المتقولون على الشعر (بلفظ الجرجاني) لا تفيد بذاتها : لا تنمو ! بل هي «كالمقصور المدانى قيده» ، خاصة في الشعر الذي يقوم على الاستعارة . فتأمل كيف يتناول قضية الفائدة وهو يتداول قضيتي «خير الشعر أصدقه ، وخير الشعر أكذبه» : «أما القبيل الأول فهو فيه

كالمقصور المدانى قيده ، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده ، ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة ، وصور مشهورة ، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ، ولا يرجى ازديادها ؛ وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ، ولا تربح ولا تفيد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم»(٢٣٧) . الجرجاني هنا يورد دعوى من يذم مقولة «خير الشعر أصدقه» ، لكن حجته لدحض هذه الدعوى هي زعمه بأن هذا النوع «ينمي» وإن «كان الحق معدنه» ؛ لكن «نماءه» من قبيل «التخييل» لا من قبيل الاستعارة ؛ والتخييل يشبه الاستعارة في النماء والتكثر ، فهو «مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً»(٢٣١) . هذا لا شك هو نفس وصفه للاستعارة أو التمثيل ؛ ولذلك لن نستغرب أن دار التخييل حول المال والغنى ، فأول أمثلة الجرجاني على دحض حجة المكابرين هو «لا تنكري عطل الكريم من الغنى / فالسيل حرب للمكان العالي»(٢٣١) . ولما نأتي إلى الجود والبخل سنرى أن لهذا المثال دلالته الواضحة .

ومن خلال الاستعارة ، ورغم دفاع الجرجاني عن الجوهرة مفردة أو منظومة ، فإن الأمور ستنقلب ؛ بل ومن خلال الاستعارة (التي هي تجسيد للنظام الاستثماري الاقتصادي) تنعكس صورة الكلام الذي كان الجرجاني قد زعم أن «منه ماهو شريف بذاته» كالذهب الذي يحتفظ بذهبيته وذهبه رغم الدهر الخؤون ، ويرضخ لعرف العرض والطلب ، فهو عندما يدخل سوق الاستعارة لا يجد بداً من التضحية بالأصول الجوهرية كي ينميها ، فالنماء والفائدة هي أسس البلاغة وسرها المثمر . وإذا حاولنا استعادة قضية «ماهو شريف بذاته» وكيف كان الجرجاني آنذاك يزعم أن الجواهر تحتفظ بقيمتها مع أترابها على عنق الغادة الحسناء وكذلك وحدها منفردة ، فإنه فيما بعد ، (مع مرور الزمن وعبور المكان) يميل إلى التناسي والنسيان . فهو يراجع هذه النظرة ولعله يتنكر لها ، ويجد فعلا أن «الجواهر تحفظ أعدادها» ، إذ يقول : «ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذل

الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين ، وأملأ بالزين ، منها إذا أفردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر»(١٧٩) . هنا ندرك أن القيمة التي يراها نتيجة التصوير هي حقيقة ناتجة عن التأليف الذي يمنح حتى للذهب والجوهر قيمة . هنا يجب أن نسأل : هل قيمة الذهب جوهرية ام عرضية ناتجة عن التأليف ؟ لن يجيب الجرجاني على هذا السؤال لأن اجابة مثل هذا كامنة في قضية النسيان والتناسي ؛ كامنة في غفلة الدهر الخؤون وفي ما ينطوي عليه «البخت» من كارثة اقتصادية . فالتناسي لا يجيء فقط لتطاول الزمن والبعد المكاني ، بل هو جزء من الاقتصاد . فمثلما تختفي الصورة عن المادة الثمينة والخسيسة ، كذلك تختفي القيم التي يمنحها الجرجاني للأصول كلما ازداد الاستثمار ربحا (تضخم اقتصادي) . ليس عرضاً إذن أن يستشهد الجرجاني بمقولة أبي علي حول الشريعة المنسوخة في مكان كان يتحدث الجرجاني فيه عن اختفاء الصورة التشبيهية نتيجة كثرة التداول وتقادم الزمن (١٦١ ، ١٦٥ - ١٦٦ ، ٢٦٦) .

# الاستعارة والأرباح

لما كان اهتمام الجرجاني منصبا على الذهب والدرهم والدينار فإنه سيقدم الاستعارة على غيرها رغم الأصول والمراتب لأسباب تجارية مربحة ، فاستعارة اللفظ المفيد يبين «لك باستعارته فائدة ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض ، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك ، وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض التشبيه» . ههنا يصرح الجرجاني أن الاستعارة هي التي تخلق لك المعنى من العدم (وهي مقولة يكررها كثيراً : (٦٨ - ٦٩) ، وحتى يبين فوائدها يضرب لنا مثلاً : «قولنا رأيت أسداً . . . ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة . . .» (٢٤ - ٢٥) . فالمبالغة تعني الزيادة المفرطة ، الفائض الهائل ، والربح الكبير ؛ لكنها أيضا تعني النقص في الأصل ، إذ أن الأصل بحاجة لمثل هذه المبالغة حتى «يحصل على ما لولا» الاستعارة لم يحصل لك . فالأصل بحاجة إلى صورة غيره حتى نحصل على ماهو «حقيقة» فيه ، وإلا لما كانت هناك فائدة ترجى ، فلو كان الأصل حقاً أسداً ، لما استطاع أن يستعير لفظة «الأسد» : فالتشبيه بالذات محال وبين الفساد ، كما سيزعم الجرجاني . كذلك ، وحتى يكون هنالك فائدة ، فالجرجاني يصر على أن الاستعارة يجب أن تكون من الأفضل إلى الأسوأ : «فأنت تستعير الأفضل لما هو دونه» (٤١) . من هنا كان فضل الاستعارة (اللفظ) على الأصل (المعنى) . ولما كانت المبالغة أسمى مراتب الاستعارة وأفيدها ، أي لما كانت المبالغة هي الفائض الاقتصادي المربح في شتى صنوف التجارة وموادها : من ذهب وجواهر وعقيق وجوار ودين ودنيا ، فإن الجرجاني نفسه سيبالغ في أوصافها ، سيستعير ويستعير . ولسوف نحاول أن نقتطف قطعة مطولة تأتي على جلّ فوائد الاستعارة وجمالها وأهميتها ؛ ولسوف نخفي منها قلبها ، سرها ، لنأتي به كتعليق على الفوائد المطلقة ؛ يقول الجرجاني :

اعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب [المفيد] دون الأول [غير المفيد] ، وهي أمد ميداناً ، وأشد افتناناً ، وأكثر جرياناً ، وأعجب حسناً وإحساناً ، وأوسع سعة ، وأبعد غوراً ، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً ، من أن تجمع شعبها وشعوبها ، وتحصر فنونها وضروبها ، نعم وأسحر سحراً ، واملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً ، ويؤنس نفساً ، ويوفر أنساً ، وأهدى إلى أن تهدي إليك [ابدا] عذارى قد تخير لها الجمال ( . . . ) وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وشرائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهي أجلّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها ، وتستوفي جملة جمالها . (٣٢)

من ينعم النظر في هذا الوصف الذي يستخدم الاستعارة ليصف الاستعارة يدرك أولاً أن من المستحيل الاحاطة بتشعباتها وشعوبها كما يقول الجرجاني (وتشعباتها هي التشبيه) ؛ إذ أن التشبيه أو الاستعارة لا تحيل على معنى وإنما على صورة غير صورة المقصود ، كصورة الأسد لتشتق منها معنى شجاعة الأسد ، ثم تمنحها للرجل ، أي هي صورة داخل صورة . وهكذا فأنت من إحالة إلى أخرى . ثم إن صورة شجاعة الأسد ليست حقيقة في الرجل ، وإنما هي عارية يحصل بها للرجل منافعها فقط ، وإنما الأصل يبقى في الأسد . وهكذا فأنت سترى الصورة تارة في المرآة وتارة ستراها على حقيقة الأمر ، (وأنت أيضا ستستدير باتجاه الصورة ، كما يستدير الجرجاني نفسه ، حيثما حلت) . لكن الصورة لن تستقر ، فهي أبداً مهاجرة (بين العراق والشام) . ولعل هذه الهجرة المستمرة (هذا البعد المكاني بالذات ، كما سنرى فيما بعد) هي القيمة «الذهبية» التي تقوم عليها الاستعارة ، والتي حذفناها من النص السابق . وحري بنا أن نعيد هذه العارية المفيدة إلى مكانها قبل أن نأتي على «فضيلة» الاستعارة و«عنوان مناقبها» . فالاستعارة «أهدى أن تهدي اليك [ابدا] عذارى قد تخير لها الجمال ، وعني بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر ، إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر ، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر ،

وردت تلك بصفرة الخجل ، ووكلتها إلى نسبتها من الحجر ، وأن تثير من معدنها تبراً لم تر مثله ، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلي وتريك الحلي الحقيقي» . هذا هو الذي لم يستطع «الربيع» أن يفعله كما سنرى فيما بعد .

في هذا النص يصرح الجرجاني أن الاستعارة هي وسيلتنا للحصول على الذهب ، هي الكيمياء ، الذي يخلق التبر من عدم ، ومن غيرها يضيع هذا الذهب الذي هو سر الأسرار ، فهي إذن الفائدة والربح وهي الطريق للاستثمار . فهو يتابع قائلاً : «ومن الفضيلة الجامعة فيها : إنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة ، وخلابة مومومقة ، ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مناقبها : أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ؛ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر» (٣٢ ـ ٣٣) . هذا هو عنوان خصائصها : استثمار من غير رأس مال ؛ الغصن يعطيك أنواعاً من الثمر لا نوعاً واحداً ، والصدفة تعطيك من الدرر الكثير لا درة واحدة . كيف يتأتى لنا ذلك ؟ من خلال الاستعارة ! كيف ؟ لا أحد غير الجرجاني يعرف ذلك السر ! ليس غريباً أن تشترك الاستعارة مع التجنيس في إنماء رأس المال في صورة الأرباح والفوائد ، وليس غريباً أن يحصل ذلك طالما هو سر خفي لا يعرفه إلا النخبة من ذوي العقول النافذة الذين يعرفون كيف للاستعارة أن تعطيك الكثير من الجواهر بالقليل من اللفظ ، وهي بعد ذلك وقبله تصوغ وتصنع وتُعدِم وتنجب وتدر ربحاً ! وهي تفعل كل هذا ولم تصل بعد إلى مرحلة الجواهر ، مرحلة المعاني ، فكيف لو فعلت !

وليس غريباً أيضاً أن تدور أمثلة هذه القدرة العجيبة حول المال ؛ كما ليس غريباً وحالة الغصن والصَدفة هي ماهي عليه أن تكون الاستعارة المتحدة في الجنس المختلفة الأنواع من أجمل الاستعارات وأفيدها «يبينه أن النظم في الأصل لجمع

الجواهر وماكان مثلها» (٤٣) ، «وكذا معنى أعدم من المال أنه خلال منه وأن المال يزول عنه» (٤٥) . ولا غريبا كذلك أن يكون أهم مواضيع الشبه العقلي هو : قولهم «أن غناء فقر» «فهو . . . تنزيل الوجود منزلة العدم ليعري الوجود مما هو المقصود منه ، وذلك أن المال لا يراد لذاته وإنما يراد للانتفاع به في الوجوه التي تعدها العقلاء إنتفاعاً ، فإذا حرم مالكه هذه الجدوى وهذه الفائدة فملكه له وعدم الملك سواء» (٦٤ ؛ ألم يزعم الجرجاني أن المالك هو الذي يمتلك حق اتلاف ماله ، ولسوف نرى أن الجود من أعظم أسباب استثمار المال) . طبعا إذا كان «هذا الكلام وضعه العقلاء الذين عرفوا ما الانتفاع» (٦٥) ، فإن الجرجاني هو أولهم إن لم يكن رئيسهم ، والفائدة والانتفاع هي أسرار البلاغة أو سر أسرارها . فمن باب أولى أن ينصت مالك المال لنصائح الجرجاني الذي سيدّعي أن المال يثمر ويتحول إلى هدايا ومنح في سبيل المدح ، في سبيل استعارات وتشبيهات ، وبهذا تصبح الاستعارة حقا تصوغ تبراً وذهباً . هذه القدرة العجيبة السحرية هي التي تحول المال جمالاً ؛ بل إن إنفاق المال هو الغنى الحقيقي الذي (إن شئت) لا مجاز فيه : «كقولك مثلاً للمال يذهب ويفنى ويثمر صاحبه ذكراً جميلاً وثناءً حسناً "انه باق لك موجود" لم يكن ذلك تشبيها بل انكاراً لقول من نفى عنه الوجود . . . وإنما استبدل بصورة صورة فصار جمالاً ، بعدما كان مالاً ، ومكارم ، بعد أن كان دراهم» (٦٨ - ٦٩) .

وليس حال «المال» وحده هي التي تستوجب الفائدة ، وأنه يجب أن «يصاغ» في سبيل الفائدة ؛ بل أنه يشبه «التشبيه» الذي يُكدّ من أجل الحصول عليه ، إنه يشبه الاستعارة التي تخرج لك تبراً وجواهر . أما البخل فإنه آفة التشبيه المفيد المثمر : «وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنه الذي كد الطالب ، وحمّل المتاعب ، حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك ، ومحبة للثناء تستخرج النفيس من بين يديك كان من أقوى حجج الضنّ الذي يخامر الإنسان أن تقول " إن لم يكدني فقد كد غيري" كما يقول الوارث للمال المجموع عفوا إذا ليم على بخله به ، وفرط شحه عليه : إن لم يكن كسبي وكدّي ، فهو كسب والدي وجدّي ، ولئن لم ألق فيه عناء لقد عانى سلفي

فيه الشدائد ، ولقوا في جمعه الأمرين . أفأضيع ما ثمروه ، وأفرق ما جمعوه ، وأكون كالهادم لما أنفقت الأعمار في بنائه ، والمبيد لما قصرت الهمم على إنمائه» (١٢٣ ـ ١٢٤) . (لعل هذا هو علة النسب الذي يصر الجرجاني على وجوده بين الشاعر وشعره ؛ إذ أنه سيكون هو سبب الملكية والإرث !) لكن الجرجاني يتجاوز هذه العلة ويرى أن الجود هو أصل النماء وكأنه بذلك يحتال على هذا البخيل حتى يستخرج ماورثه بالهوينا ؛ يستخرجه الجرجاني منه بمشقة وعناء تكاد تشبه العناء الذي عاناه أجداد البخيل وأهله في جمع المال ! فيزعم أن الجود هو الذي ينمي المال لا البخل . فالمال «لا يراد لذاته إنما يراد للانتفاع به في الوجوه التي تعدها العقلاء انتفاعا ، فإذا حرم هذه الجدوى وهذه الفائدة فملكه له وعدم الملك سواء ، والغني إذا صرف إلى المال فلا معنى له سوى ملك الإنسان الشيء الكثير منه ، ألا تراه ذكر مع الثروة فيقال : غني مثر» . إذن كلما أنفق المرء أصبح أحق بالغنى والمال ! أما البخلاء فهم لا يعون الحقيقة التي يعيها الجرجاني . «وأما قول اللؤماء : أن انتفاعه في اعتقاده أنه متى شاء انتفع به ، وما يجد في نفسه من عزة الاستظهار ، وأنه يهان ويكرم من أجله ، فمن أضاليل المنى ، وقد يهان ويذل ، ويعذب بسببه حتى تنزع الروح دونه» (٦٤ ـ ٦٥) . كأن الجرجاني هنا يتهدد هذا البخيل ! بل كأنه يجدّ في استخراج ماله بشتى السبل ، ليس فقط من خلال التهديد المباشر ، بل حتى على مستوى المعالجة البلاغية !

فإذا كان الجود وتوزيع المال يبقيه حقيقة لا مجازاً ، إذا كان يثمر كما تثمر الاستعارة ، فإن البخل سيكون هو التعقيد اللفظي والمعنوي . وليس مصادفة أن يكون تحول المال إلى جمال وكنز البخيل إلى «لؤم» في باب يعالج فيه الجرجاني قضية التعقيد . ففي تفصيله القول في التعقيد والكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر ويحوجك للكد في طلبه ويقبل عليك بعد الصد (وهو الباب الذي عثر فيه البخيل على كنزه بالهوينا) ، يقول الجرجاني : «هذا ـ وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى ، وأنساً به ، وسروراً بالوقوف عليه ، إذا كان لذلك أهلاً . فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم

يخرج الخرز ، فالأمر بالضد مما بدأت به . ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك ، وما سبيله إلا سبيل البخيل الذي يدعوه لؤم في نفسه ، وفساد في حسه ، إلى أن لا يرضى بضعته في بخله ، وحرمان فضله ، حتى يأبى التواضع ولين القول فيتيه ويشمخ بأنفه ، ويسوم المتعرض له باباً ثانياً من الاحتمال تناهياً في سخفه ، أو كالذي لا يؤيسك من خيره في أول الأمر فتستريح إلى اليأس ، ولكنه يطمعك ويسحب على المواعيد الكاذبة ، حتى إذا طال العناء وكثر الجهد تكشف عن غير طائل ، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل» (١٢٠ - ١٢١) . يبدو أن القضية لم تعد قضية تمثيل للتعقيد ، وإنما هي قضية شتم لهذا البخيل الذي يظهر أنه حقيقة لا مجاز ؛ وكأن الجرجاني يتحدث غاضباً عن شخص بعينه ، ولن يترك هذا البخيل أبداً ؛ بل (كما سنرى) سيحتال حتى يلج بابه الموصد . ولو قارنّا مماثلة البخيل ولؤمه مع ما لطف من التأليف بين المختلفين في الجنس ، لوجدنا أن الجرجاني لا يمنعه شيءٌ من أن يتحمل المشاق إذا كان العائد مجدياً : «ولذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر . ووزان ذلك أن القطع التي تجيء من مجموعها صورة الشنف [القرط الأعلى] والخاتم أو غيرها من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك التناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة ويوصل الوصل الخاص لم يكن ليحصل لك من تأليفها الصورة المقصودة» . إن كان هناك تعقيد سواء في البلاغة أو في غيرها لاشك أنه هذه الجملة ، ولن يسهل أمرها ويسوغ فهمها إلا القرط الأعلى والخاتم . ولئن كانت هذه الصورة غير واضحة ، فإن الجرجاني نفسه لم يجد بداً من التمثيل لها بمثال يمحو جميع عيوبها مثلما يمحو المال والدينار عيوب التجنيس : «ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها في الشكل ثم أردتها على أن تصير إلى الصورة التي كانت من تلك الأولى طلبت المستحيل» . إذن أين الفائدة ؟ لم يجدها الجرجاني إلا بالأجرة على التعب والمكابدة : «فإنما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر ، لا أن الدر كان بك ، واكتسى شرفه من جهتك ، ولكن لما كان الوصول إليه صعباً وطلبه عسيراً ثم رزقت ذلك وجب أن يجزل لك ويكبر صنيعك» (١٣١) .

لعل كل مال جاء عفواً هو مضنة البخل ؛ بينما كل مال جاء بعد كد وعناء هو أجر لا ربح ؛ فالجرجاني لم يقصر هذه الفائدة العفوية على الكنز الذي يُعثر عليه بالهوينا ، بل سبق وأن أكد أن التجنيس الذي يأتي كدا وعناء هو الأفضل ، خاصة وأنه لا يدور حول الدينار والدرهم وحسب وإنما أيضا يحض على «الحفاظ» على «مال السلطان ودرهمه» . أي كل ماجاء عفواً سيبقى سراً من الأسرار . فالجود ـ لا البخل ـ هو الذي يجعل المال مثمراً ، هو سر الفائدة ، فهل الجرجاني بإفصاحه عن أسرار البلاغة وكتمانها قد استثمر جواهرها وذهبها بنفس طريقة الجود التي يحض عليها أم أنها جاءت عفواً وأصبحت مضنة البخل ؟ لا نعلم ، لأنه أولاً مستثمر يتاجر من غير رأس مال ، وكل ما يملكه هو أسرار البلاغة : جواهرها وذهبها (استعاراتها) . والجرجاني ـ ولعله يتذكر مقولته عن الوارث للمال ـ حينما يتحدث عن الاستعارة ضمن باب المجاز يربطها بالعارية ؛ ويربط الحقيقة بالملكية : وكل حقيقة لا يمكن أن تتسم بالجود على عكس الاستعارة التي تعار أصلاً للفائدة ؛ وهذا ما يميز المستعير عن المالك ، أو لنقل أن الفرق الوحيد بينهما هو أن للمالك حق ادخال التلف على ملكه ، بينما المستعير يجني الفوائد والأرباح فقط . فالمستعير في حالة ربح دائم ، ولن يدخل عليه البخل من أي باب ، حتى لو كان باب المجاز : «وإذا تأملنا حقيقة الاستعارة في اللغة والعادة كان في ذلك أيضا بيان . . . وذاك أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه على الحد الذي يحصل للمالك فإن كان ثوباً لبسه كما لبسه ، وإن كان أداة استعملها في الشيء تصلح له ، حتى أن الرائي إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ماهو ملك يد ليس بعارية ، وإنما يفضله المالك في أن له أن يتلف الشيء جملة أو يدخل التلف على بعض أجزائه قصداً وليس للمستعير ذلك . . . » (٢٨١ ـ ٢٨٢) .

لعل حال الوارث للمال «عفواً» هي حال المستعير الذي ليس له حق الإتلاف ، بل يجني الأرباح فقط . ولعل الجرجاني نفسه هو في حالة استثمار مفيد ، استثمار أسرار البلاغة ، وبذلك هو في حالة المستعير أيضاً . وإذا كانت

أسرار البلاغة هي هذا الذهب والجواهر المختلفة ، وإذا كان الجرجاني نفسه مسكونا بهاجس الدرهم والدينار والمال ، إذا كانت هذه هي حاله ، فهل ننتظر منه أن يتلف ما ليس له حق اتلافه ويتصدق علينا بشيء من مال البلاغة ؟ هل للاستعارة حق الاستعارة والإعارة ؟ فانظر كيف عالجٍ موضوع السرقات والاستجداء والاحتذاء لتقنع . إذا كان الجرجاني مستعيراً فهو ، بالضرورة ، لن يستطيع أن يتصرف بها ويكشف عنها «النقاب» ، ولذلك لابد أن يدفنها في بؤرة تعامد الجواهر مع الصياغة : التأليف هو الذي سيكسو الجواهر ويكتنزها ! لعل هذه الحقيقة هي التي جعلت الجرجاني وهو يفرق بين التمثيل والتشبيه يصر على «لطيفة أخرى» «تعطيك للتمثيل مثالاً من طريق المشاهدة ، وذاك أنك بالتمثيل في حكم من يرى صورة واحدة ، إلا أنه يراها تارة في المرآة وتارة على ظاهر الأمر» (٢٠٦) . لعلنا نشير إلى أن كلمة «أسرار» تجثم على عنوان الكتاب ، وكأنها بذلك خارج الموضوع ، تحول بيننا وبينها كثافة العرض والأمثلة والحجج ، كثافة الاستعارة والتمثيل والتشبيه ، ماديّة الدرهم والدينار . أو لعلنا نقول تحول بيننا وبين أسرار البلاغة «صورة القيمة» التي كلما طال بنا الزمن وجزنا المكان اختفت وأصبحت شريعة منسوخة ، أي كلما أصبحت الاستعارة (الصورة) حقيقة ماثلة فقدت معناها وقيمتها الاستثمارية كما في حالة «لا يشق له غبار» (١٦٦) . فالاستعارة تفقد قدرة التشبيه وقيمته اذا كثر تداولها أو فقدت القدرة على التكاثر : «فإذا كان لا تشبيه حتى يكون معك شيئان ، وكان معنى الاستعارة أن تغير لفظ المشبه بلفظ المشبه به ، ولم يكن معنا في "صاغ الربيع" أو "حاك الربيع" إلا شيء واحد هو الصوغ أو الحوك كان تقدير الاستعارة فيه محالاً جارياً مجرى أن يشبه الشيء بنفسه وتجعل اسمه عارية فيه وذلك بين الفساد»(٣٣١) .

هكذا تفقد الأصول قيمتها لأنها غير قابلة للنماء ، وهكذا يكون اختفاء الصورة خسراناً فادحا . أليس غريباً أن يكون هذا الشيء الذي معنا في هذا المثال هو «الصوغ» ؟ لكنه غير صائغ لأنه الربيع وحده . والجرجاني هنا معني ببيان منع «ان تطلق الاستعارة على الصوغ والحوك» في بداية فصل يستهله بقول

البحتري «فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق / وحاك ماحاك من وشي وديباج» ، ثم يورد تعليق الآمدي على البيت ليوافقه الجرجاني على أن «صاغ» هنا «حقيقة» لا استعارة ، وأن استدلاله «استدلال كأحسن ما يكون» (٣٢٩) . فصياغة الربيع هذه والتبر والورق لا تصح من الربيع ، وهي غير المال الموفور الذي يسبق هذا المثال . ففي المجاز العقلي يصرح الجرجاني بما يلي : «وقد يتصور أن يدخل المجاز من طريقين وذلك أن يشبه معنى بمعنى وصفة بصفة فيستعار لهذه اسم تلك ثم يثبت فعلا لما يصح الفعل منه» . فانظر كيف يمثل الجرجاني لهذا الوضع : «وشبيه به قول المتنبي : وتحيي له المال الصوارم والقنا / ويقتل ما يحيي التبسم والجدا . جعل الزيادة والوفور حياة في المال وتفريقه في العطاء قتلاً ثم أثبت الحياة فعلاً للصوارم والقتل فعلاً للتبسم . . . ونوع منه "أهلك الناس الدينار والدرهم" جعل الفتنة هلاكاً على المجاز ثم أثبت الهلاك فعلاً للدينار والدرهم وليسا مما يفعلان فأعرفه » (٣٢١) . الربيع حقيقة ولايقدر أن تصوغ التبر والذهب ، بينما مال المتنبي والدرهم والدينار استعارات مفيدة تستطيع الزيادة والوفرة والهلاك والإهلاك . كان لابد للمال أن يكون كذلك وإلا لكان من المحال أن «ينمو» ويتكاثر ؛ كان لابد له من الزيادة والوفرة وإلا لما استطاع إهلاك الناس : لو لم يفعل ذلك لكان بخلاً !

كل ما خلا من الاستعارة يصبح غير مفيد ، وغير جدير بأن يكون سراً من أسرار البلاغة ؛ كيف لا ، والاستعارة والتشبيه والتمثيل كلها «تصوغ من عدم» وتعدم الموجود ، وترفع وتضع القيم والاقدار . أليست هي الدرهم والدينار ؟ لابد لهذا التحول أن يكون سحراً أو كيمياء ، لابد له أن يأتي في عالم الأسرار ؛ ثم لما كان للمجاز أن يهاجر ويتجاوز مكانه وزمانه ، وكان للاستعارة أن تعار للفائدة ، كان لابد لهذه الخصائص أن تأتي في باب السرقة والرفد والاستمداد والاستعانة . فالصور الشعرية تفعل فعلها في النفوس ، في مكامن المعاني وفي المعاني نفسها فـ«يُتوهم بها الجامد الصامت ، في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس ، في قضية الفصيح المعرب ، والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد . . . وعلى العكس يغض [التمثيل أو

الشعر] من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذي العزة . . . ويصنع من المادة الخسيسة بَدْعاً يغلو في القيمة ويعلو ، ويفعل من قلب الجواهر ، وتبديل الطبائع ، ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الأكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام . . . » (٢٩٧ ـ ٢٩٨) . كاد الجرجاني أن يبوح بسر الأسرار ، لكنه امتنع وأخفى السر بالأفهام والأوهام ، وهذا ما سنتطرق له في ما تبقى من هذه الورقة .

## الصيارفة النخبة : العرض والطلب

لقد ألمحنا سابقا إلى أن الجرجاني كلما كادت أسرار البلاغة أن تبرز ، أو كلما ساءت أمور القطبين العمودي والأفقي بدأ بالإحالة على نخبة متميزة من الصيارفة ، من النقاد (ولعلنا لا ننسى علاقة النقد بالنقد البلاغي ، أي علاقة الجهبذة بالدينار والدرهم ؛ بل إن الجرجاني نفسه يكرر علينا مقولة أن للنقد صيارفته مثلما أن للبلاغة أسرارها) . فهو أولا يستفتي «البصير بجواهر الكلام» ، ثم يقرر فيما بعد أن المعاني لا تتساوى أمام الناس ؛ فلو كان الأمر كذلك «لسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبين . وكان كل من روى الشعر عالماً به وكل من حفظه . . . ناقداً في تمييز جيده من رديئه» (١٢٢) وهذا الصيرفي هو الوحيد الذي سيعرف متى يأتي الأسد حقيقة ومتى يأتي استعارة مفيدة . ففي حالة الفرق مابين الاستعارة والتشبيه لا يجد الجرجاني من يميزه إلا الصيرف فيما [يوتبه] يوحيه «نقده» : «فأما القضية الصحيحة وما يقع في نفس العارف ويوحيه نقد الصيرف فإن الأسد واقع على حقيقته» في البيت الذي يقول «نبئت أن أبا قابوس أوعدني / ولا قرار على زأر من الأسد» (٢٩٢) . فمثلما يعرف الصيرف جيد المال من رديئه كذلك يعرف التاجر التجارة الرابحة المفيدة من الخاسرة ، وهذه هي فعلاً أهمية التفصيل وعدم الأخذ جملة أو جزافاً : «فأما الجمل فتستوي فيها الأقدام ، ثم تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقي الشيء من بين جمله ، وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به ، فإنك

حين لا يهمك التفصيل كمن يأخذ الشيء جزافاً وجرفاً» (١٣٨) . ليس غريباً إذن أن يشرح محقق الكتاب كلمة «جزاف» على أنها «بيع الشيء لا يعلم كيله ولاوزنه» .

أما كيف نصبح تجاراً حاذقين فهذا ما يفرد له الجرجاني جلّ جهده . فسواء كانت التجارة تجارة معاني أو ألفاظ ، تجارة استعارة خاصة أو مجاز عموماً ، فإن أسس التجارة الرابحة هي الدستور الذي توجبه حركة التداول والسوق . والجرجاني هنا يشتق العبر من التجربة ، ومن أهمها قضية العرض والطلب الذي هو أساس التجارة الرابحة والاستثمار الجيد ، بل لعله هو الذي يوقظ الدهر من رقدته ليرد كلاً إلى أصله ودقة معدنه . فمما لا شك فيه أن الندرة هي التي تتحكم في القيمة ، ولسوف تحكم أسرار البلاغة عن قرب . حتى الذهب نفسه يخضع لهذا القانون الحتمي بعد أن كانت قيمته الذهبية لا تفارقه . فإن فعل الدهر الخؤون فعله فيما أوردنا سابقا ، فإنه من المفيد المربح أن نراوغ الدهر ، فنخفي الشيء صورة ومادة ليعود في الأوقات المناسبة ، وهذا هو صميم العبرة الثانية : «والعبرة الثانية أن مما يقتضي كون الشيء على الذّكر ، وثبوت صورته في النفس [هل تذكر مكان المعاني] أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في الابصار ، وأن تدركه الحواس في كل وقت ، أو في أغلب الأوقات ، وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر ، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته ، وأنه مما يُحس بالفيئة بعد الفيئة ، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة . . . » (١٤٣) . يمثل الجرجاني لهذه الندرة في التمثيل والتشبيه بحركة الهيئة التي تتحرك في اتجاهات مختلفة كثيرة ؛ ويرى أنها عزيزة في الوجود مما يكسبها قيمة رابحة : «وذلك أن كل هيئة من هيئات الجسم في حركاته إذا لم يتحرك في جهة واحدة فمن شأنها أن تقل وتعز في الوجود فيباعدها ذلك ايضا من أن تقع في الفكر بسرعة زيادة مباعدة مضمونة إلى ما يوجب حديث التركيب والتفصيل فيها» (١٦١) . هذا القانون التجاري لا ينطبق فقط على السلع التجارية ، بل ينتظم الجميع ذهباً كانت أو استعارات ذهبية . بل أن ابتذال الاستعارة وتحولها إلى حقيقة «تقولها الوليدة والعجوز الورهاء» ناتج عن كثرة

التداول والتعرض للعيون . ليس غريباً أن يأتي الحديث عن الاستعارة المبتذلة على أعقاب الحديث على الندرة وقيمتها الاستثمارية . فالتشبيه (الاستعارة) يكون أولاً ذا قيمة عالية «ثم يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حد المبتذل وإلى المشترك في أصله ، حتى يجري مع دقة تفصيل فيه مجرى المجمل الذي تقوله الوليدة الصغيرة والعجوز الورهاء . . .» (١٦٥ - ١٦٦ ؛ أنظر أيضا ١٦٦ - ١٦٧) .

ولو تتبعنا هذه العجوز والصبية في سياق الندرة لوجدنا أن الندرة تكاد تنتظم جميع مواضيع الكتاب ، وفي كل مكان ترد فيه نجدها قريبة من الدر والدينار والدرهم . فالجرجاني وهو يتحدث عن التشبيه التفصيلي المتوقف على دقة الفكر لا يتطرق للبخيل وكنزه ، بل يرى «أن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً : فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وماكان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما . . .» (١٤٤) . (لعلنا نشير هنا إلى أن السلم التفاضلي هو نفس السلم بين الألفاظ والمعاني والنفس) . على أن هذه الندرة ستتصل بالجواهر والزبرجد والعسجد والدرر. فالجرجاني حينما يأخذه البحث في التفصيل والغوص على دقائق الامور والكد في طلب جواهرها فإنه يجد ما يصبو إليه باستمرار ، يقول :

«ثم اعلم أن هذا القسم الثاني الذي يدخل في الوجود يتفاوت حاله فمنه ما يتسع وجوده ومنه ما يوجد في النادر ويبين ذلك بالمقابلة فأنت لو قابلت قوله "وكأن اجرام النجوم لوامعا/ درر نثرن على بساط أزرق" بقول ذي الرمة "كأنها فضة قد مسها ذهب" علمت فضل الثاني على الأول في سعة الوجود وتقدم الأول على الثاني في غربته [عزّته] وقلته وكونه نادر الوجود فإن الناس يرون أبداً في الصياغات فضة قد أجري فيها ذهب وطليت به ولا يكاد يتفق أن يوجد در قد نثر على بساط أزرق» (١٤٩) .

ههنا يفقد الذهب قيمته الذهبية لكثرة رؤيته ، يفقدها رغم أنه ضالة اللص التي تميز ما من شأنه أن يعد سرقة وما هو في حساب المشاع المبتذل . فمما لا يستوجب دقة الفكر ولا يحتوي الدر والذهب فليس مما يسرق : «وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر ، ويناله بطلب واجتهاد . . . بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر ، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شقه بالتفكر وكان دراً في قعر بحر لابد له من تكلف الغوص عليه ، وممتنعاً في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه ، وكامناً كالنار في الزند لا يظهر حتى تقتدحه ، ومتشابكاً لغيره كعروق الذهب التي لا تبدي صفحتها بالهوينا [ليست كالكنز] بل تنال بالحفر عنها . . . فهو الذي يجوز أن يدّعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد» (٢٩٤ ـ ٢٩٥) . جميع هذه الأوصاف هي ما تميز كتاب الجرجاني عموماً : الاحتجاب ، والخرق ، والمثابرة ، والكد ، وتحصيل الفائدة . ولم يقف في وجهه سوى البخيل . لكننا هنا نتتبع كيف للمال والذهب أن يفقد قيمته كلما شاع وابتذل ويغلو كلما قل واحتجب . وهذه العبرة هي قانون لا تخرج عنه أسرار البلاغة . والجرجاني يجمع بين العبرتين في «كلنا باسط اليد/ نحو نيلوفر ندي/ كدبابيس عسجد/ قُضْبها من زبرجد . . . وتجد العبرة الثانية قد أتت على غاية القوة لأنه لا مزيد في بعد الشيء عن العيون على أن يكون وجوده ممتنعاً أصلاً حتى لا يتصور إلا في الوهم . وإذا تركت هذا القسم ونظرت إلى القسم الثاني الذي يدخل في الوجود نحو قوله درر نثرن على بساط أزرق ، وجدت العبرة الثانية لا تقوى فيه تلك القوة لأنه إذا كان مما يعلم أنه يوجد ويعهد بحال وإن كان لا يتسع بل يندر ويقل ، فقد دنا من الوقوع في الفكر ، والتعرض للذكر ، دنواً لا يدنوه الأول . . » (١٥٠) . إذن حتى الدر . . . يفقد قيمته إذا زاد عرضه . (دعنا نؤكد هنا على أنه كلما اختفى الشيء وأبعد عن العيون ، بل كلما أصبح مستحيلاً كان أفضل وأغلى) .

أما إذا حاولنا أن نفهم سبب انهيار هذه القيمة البلاغية ، فإننا حتما سنجدها في الكثرة والنماء والعرض ؛ أي كل ما من شأنه أن يتكثر وينمو سيحافظ على

قيمته بشرط أن يراوغ الزمن الخؤون . ولعل هذا هو الدرس المراد من العبرة الثانية : «واعلم أن العبرة الثانية التي هي مرور الشيء على العيون هو معنى واحد لا يتكثر ، ولكن يقوى ويضعف . . . وأما العبرة الثانية وهي التفصيل فإنها في حكم الشيء يتكثر وينضم فيه الشيء إلى الشيء . ألا ترى أن أحد التفصيلين يفضل الآخر بأن تكون قد نظرت في أحدهما إلى ثلاثة أشياء أو ثلاث جهات وفي الآخر إلى شيئين أو جهتين» (١٥١) . هذا هو ما حصل للشاعر في قوله «كأن مثار النقع فوق رؤوسنا/ وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه» فهو «قد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة» هي «تهاوى» (١٥٢) . ولما كانت كثرة دوران الشيء على العيون هي سبب ابتذاله وانهيار قيمته فإن الدعوى ستستثمر اجتماعياً كما هي الحال مع العجوز الورهاء . فمما تكثر رؤيته «يقع في نفس الصبي أول ما يحس بنفسه» بينما النادر «لا يجيب إجابته ، ولا يبذل طاعته ، وكذلك تعلم أن تشبيه الثريا بنور العنقود لا يكون في قرب تشبيهها بتفتح النور ، وأن تشبيه الشمس بالمرآة المجلوة كما مضى يقع في نفس الغر العامي والصبي ، ولا يقع تشبيهها بالمرآة في كف الاشل إلا في قلب [المميز] الحصيف . . . » (١٦٥) . وبما أن الحديث قد كثر عن هذا الصبي وعن المرآة والشمس لابد أن يكون لمثل هذه الأشياء شأن عظيم مع المال والندرة . ولقد حرصت أن آتي أولاً بالبيئة التي تظهر فيها هذه المرآة في كف الاشل ، وهي الصورة التي لا يدركها إلا الحصيف .

تبرز هذه الصورة المتأرجحة غير الثابتة في معمعة ما سبق ؛ فقد اقتطف الجرجاني أبيات ابن المعتز : «وطاف بها ساق أديب بمبزل / كخنجر عيار صناعته الفتك / / وحمل آذريونة فوق أذنه / ككأس عقيق في قرارتها مسك» ووجد أن التشبيه فيها ينقص عن قوله «مداهن من ذهب/ فيها بقايا غالية» : «الأول ينقص عن الثاني شيئاً ، وذلك أن السواد الذي في باطن الآذريونة الموضوع بإزاء الغالية والمسك ، فيه أمران . أحدهما : أنه ليس بشامل لها . والثاني أن هذا السواد ليس صورته صورة الدرهم في قعرها ، أعني لم يستدر هناك بل ارتفع من قعر الدائرة حتى أخذ شيئاً من سمكها من كل الجهات» (١٥٣) . بعد هذه

الآذريونة (عباد الشمس) تظهر الشمس في المرآة في كف الأشل (١٥٧) ولعلها هي نفس المرآة التي ارتبطت بالدنانير كما أسلفنا (١٩٣ ـ ١٩٤) ، ولعلها أيضا هي المرآة التي نرى فيها الصورة تارة ونراها تارة على الحقيقة . وإذا كانت الآذريونة تتبع حركة الشمس متعبدة ، فإن الجرجاني نفسه قد جلس أمام الشمس المرتعشة في المرآة، ولعله لم يرد أن يستدير مع الشمس مباشرة بل من خلال واسطة ، كما هي حال المجاز . فأهمية هذه المرآة تتسق وطرح الجرجاني تماماً وكأنه قد قضى دهره كاملاً وهو يبحث حقيقة عن مثل هذه المرآة . فحركة هذه المرآة ليست من «الحركات المعتادة التي تقع في مصارف العيون كثيراً» .
دعنا نقتطف تعليل الجرجاني كاملاً لأهمية هذه الشمس وقد تموجت أشعتها في المرآة ، ثم حاول أن ترى كيف يتمعن فيها الجرجاني ويطيل النظر وكأن المرآة قد شغلته حقاً :

> ومما يقوى فيه أن يكون سبب غرابته قلة رؤية العيون له ما مضى من تشبيه الشمس بالمرآة في كف الأشل وذلك أن الهيئة التي تراها في حركة المرآة إذا كانت في كف الأشل مما ترى نادراً في الأقل فربما قضى الرجل دهره ولا يتفق له أن يرى مرآة في يد مرتعش . هذا ـ وليس موضع الغرابة من التشبيه دوام حركة المرآة في يد الأشل فقط بل النكتة المقصودة فيما يتولد من دوام تلك الحركة من الالتماع وتموج الشعاع وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها وهذه صفة لا تقوم في نفس الرائي المرآة الدائمة الاضطراب إلا أن يستأنف تأملا ، وينظر متثبتا في نظره متمهلاً ، فكأن ههنا هيئتين كلتاهما من هيآت الحركة . إحداهما حركة المرآة على الخصوص الذي يوجبه ارتعاش اليد . والثانية حركة الشعاع واضطرابه الحادث من تلك الحركة . وإذا كان كون المرآة في يد الأشل مما ترى نادرا ثم كانت هذه الصفة التي هي كائنة في الشعاع إنما ترى وتدرك في حال رؤية حركة المرآة بجهد وبعد استئناف إعمال للبصر فقد بعدت عن حد ما يعتاد رؤيته مرتين ، ودخلت في النادر الذي لا تألفه العيون من جهتين ، فأعرفه . (١٦١ ـ ١٦٢)

ولسوف نرى أهمية هذه الشمس والآذريونة إذا حاولنا قراءتها في ضوء الذهب والدرهم والدينار . فهي نفس الشمس الذي ظهر فيها الذهب مباشرة بعد «الأشل» ، بل أن الذهب فيها قد وصف بنفس الكلمات والاستعارات التي وصف بها تموج شعاعها وهي ترتجف في كف الأشل . فبعد مرآة الأشل وضيائها الذي لا يقر يقول الجرجاني أن الشاعر «أراد أن يريك مع الشكل الذي هو الاستدارة ، ومع الاشراق والتلألؤ على الجملة الحركة التي تراها للشمس إذا أنعمت التأمل ثم ما يحصل في نورها من أجل تلك الحركة وذاك أن للشمس حركة متصله دائمة في غاية السرعة ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجب . . . لأن حركته [الأشل] تدور وتتصل ويكون فيها سرعة وقلق شديد حتى ترى المرآة لا تقر في العين وبدوام الحركة وشدة القلق فيها يتموج نور المرآة ويقع الاضطراب الذي كأنه يسحر الطرف ، وتلك حال الشمس بعينها حين تُحد النظر وتُنفذ البصر حتى تتبين الحركة العجيبة في جرمها وضوئها فإنك ترى شعاعها كأن يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها ثم يبدو له فيرجع من الانبساط الذي بدأه إلى انقباض كأنه يجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط» (١٥٧) . عدة كلمات تبرز للعين في هذا الوصف الدقيق : «لا تقر في العين ، ويسحر الطرف ، وتحد النظر» . لاشك أن الجرجاني قد تمعن كثيرا في هذه الشمس المتأرجحة في كف الأشل ، وحدق فيها حتى استطاع أن يثبتها في المرآة رغم حركتها المستمرة ؛ ولاشك أيضا أن لهذا التحديق المستقصي أسبابه . فهو بعد هذا الوصف يرى الشمس حقيقة لا مجازاً ، بل انه يرى فيها الذهب سائلاً مضطرباً ؛ وجد الشمس «في غير المرآة» «كأنها بوتقة أحميت/ يجول فيها ذهب ذائب» . فيعلق الجرجاني على هذا الذهب الشمسي أو الشمس الذهبية بقوله : «وذلك أن الذهب الذائب يتشكل بأشكال البوتقة [فيستدير إذا كانت البوتقة] على النار فإنه يتحرك فيها حركة على الحد الذي وصفت لك . وما في طبع الذهب من النعومة وفي أجزائه من شدة الاتصال والتلاحم يمنعه أن يقع فيه غليان على الصفة التي تكون في الماء ونحوه مما يتخلله الهواء فيرتفع وسطه ارتفاعاً شديداً ولكن جملته كأنها تتحرك بحركة واحدة ويكون فيها ما ذكرت من انبساط

إلى الجوانب ثم انقباض إلى الوسط فاعرفه» (١٥٨) .

فهل نستغرب أن تلتفت الآذريونة إلى الدرهم والشمس مثلما تتعبد للشمس باستمرار ! لا غرو إذن أن تحلق مداهن الذهب وعقيقها حتى تفرق مابين التمثيل والتشبيه استناداً إلى الدوران على العيون أو دوران العيون نحو الشمس . فحال التفريق بين الشيئين المتشابهين في اللون والصورة والقيمة أو القدر واضح جداً : «فإنك لا تفتقر في معرفة كون النرجس وخرطه واستدارته ، وتوسط أحمره لأبيضه ، إلى تشبيهه بمداهن در حشوهن عقيق ، كيف وهو شيء تعرضه عليك العين وتضعه في قليل من المشاهدة ، وإنما يزيدك التشبيه صورة ثانية مثل هذه التي معك ويجتلبها ، لكن من مكان بعيد حتى تراهما معاً وتجدهما معاً» (٢٠٦) . لم نتتبع هذا النرجس والعيون والمداهن العقيقية إلا لنربطها بالعامي وبالبعد المكاني . فهو قبل مائة صفحة تقريباً أصر على أن تشبيه «العين بالنرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس جار في جميع العادات» ولذلك فهو مبتذل مشاع رخيص ، بينما «تشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور ، واللجام المفضض ، والوشاح المفصل ، وأشباه ذلك ـ خاصي» (١٠٩) . أشباه ماذا ؟ لعل اللجام المفضض لا يحتاج إلى شرح ، أما الوشاح (كما يشرحه الشيخ محمد عبده) فهو «من اللؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما عن الآخر ـ وأديم عريض يرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقيها وكشحها والمراد هنا الثاني» (المحقق ، ١٠٩) .

وإذا ورد النرجس هنا وهناك فإن المداهن والعقيق أيضا ترد في المكانين ، ولسوف يكون كل ما له علاقة وصلة بالجواهر «خاصي نادر» . فالبنفسج يغلو حينما يرتبط بالياقوت ، إذ يصبح «أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس ، بمداهن در حشوهن عقيق» (١١٠) . لاشك أن هذا التمثيل هو السحر : «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم . . . » (١١١) ، «وانه ليأتيك من

الشيء الواحد بأشباه عدة ، ويشتق لك من الأصل الواحد أغصاناً في كل غصن ثمر على حده» (١١٤ - ١١٥) . وما دمنا قد عالجنا مواضيع التكثر والعامي والخاصي والآذريونة والمرآة والدينار ، وقطعنا هذه المسافات الهائلة بين المشرق والمغرب ، بين العراق والشام ، فما علاقة كل هذه المسافات بالندرة والقيمة ؟

لا شك أن البعد المكاني هو الذي يراوغ البعد الزماني ، يراوغ هذا الدهر الخؤون ، بُعد العرض والطلب ، والتضخم والسيولة المالية الهائلة ، والتي من شأنها أن تحط من قيمة النفيس ، بما في ذلك الجواهر والعقيق . فانظر ماذا يحصل لهذه النفائس رغم بعد المسافات (ولعلها هي المسافات التي يطلب منا الجرجاني أن نقطعها ، ونُسيّر فكرنا فيها) . يقول الجرجاني : «ورب نفيس جُلب إليك من الأمكنة الشاسعة ، ورُكب فيه النوى الشطون وقُطع به عرض الفيافي ثم أخفي عنك فضله ، حتى جهلت قدره أن سهل مرامه ، واتسع وجوده ، ولو انقطع مدده عنك حتى تحتاج إلى طلبه من مَظِنته لعلمت إحسان الجائي به لك ، والجالب المقرب نيله عليك ، ولأكثرت من شكره بعد أن أقللت ، وأخذت نفسك بتلافي ما أهملت ، وكذلك رب شيء نال فوق ما يستحقه من شرف النفوس به ، وأكثر مما توجبه المنافع الراجعة إليه ، لأنه لا يتسع اتساع الأول الذي فوائده أعم وأكثر ؛ ووجود العوض عنه عند الفقد أعسر ، فكسبت عزة الوجود هذا عزاً لم يستحقه بفضله ، كما منعت سعة الآخر فضلاً هو ثابت له في أصله» (١٦٦ - ١٦٧ ؛ قارن ما قاله على صفحة ٢٠) . هنا بدأ الجرجاني ينحى باللائمة على الجهل لا على القيمة الذاتية . وإذا نظرنا بتمعن إلى ما سبق أدركنا أن مثل هذا التبدل والدول لا يستطيعها أحد غير التمثيل (الشعر عموماً) ، فهو الذي يرفع ويضع ، وينمي ويقلل ، يزيد النفيس قدراً وقيمة ثم يسقطها (٩٢ - ٩٣) ؛ ثم أن الجرجاني ههنا يربط سقوط القيمة بكثرة العرض والطلب ودوران الشيء على العيون . فالعرض والطلب هو القانون الذي يحكم القيمة . هذا الجهل لا يأتي عبثاً ، بل هو نفس الجهل الذي يميز الفقر الحقيقي عن الغنى الحقيقي . ولعل الأهم من العرض والطلب أن نسترجع تعريفه للفقر

والغنى : فكثير المال «إذا كان شرهاً حريصا على الازدياد فقيراً . فمما يرجع إلى الحقيقة المحضة ، وإن كان في ظاهر الكلام كالتشبيه والتمثيل» . أما قولهم «إن القناعة هي الغنى الحقيقي لا كثرة المال» فهو «إخبار عن حقيقة نفذت بها قضايا العقول وصححتها الخبرة والعبرة» . دعنا نقف هنا ونسأل : ماهي العلاقة بين الفقر الحقيقي والغنى الحقيقي من جهةوبين الجهل بالنفيس (المجاز) الذي جلب من أصقاع الأرض من جهة ثانية ؟ العلاقة هي علاقة الجهل بما نفذت به قضايا العقول وصححتها الخبرة والعبرة . فالجرجاني يكمل بقوله : «ولكن رب قضية من العقل نافذة قد صارت كأنها من الأمور المتجوز فيها أو دون ذلك في الصحة لغلبة الجهل والسفه على الطباع ، وذهاب من يعمل بالعقل ويذعن له ، ويطرح الهوى ويصبو إلى الجميل ، ويأنف من القبيح [هل هو البخل ؟] ، ولذهاب الحياء وبطلانه ، وخروج النـاس من سلطانه ، ويـأس العاقـل [الجرجاني ؟] من أن يصادف عندهم ـ إن نبّه أو ذكر ـ سمعا يعي ، وعقلاً يراعي ، فجرى الغنى على كثرة المال والفقر على قلته مما يزيله العرف عن حقيقته في اللغة» (٦٦ ـ ٦٧) . لاشك أن الجرجاني (ولعله العاقل الوحيد بين البخلاء) يحض على البذل والعطاء ؛ فهو يقنعهم أن التجربة والخبرة والعقلاء أثبتوا أن تفريق المال (الجود وليس البخل) هو الذي «ينمي المال» ، هو الغنى الحقيقي . لكن الجرجاني لا يقنع بكثرة المال والذهب الذي نثره في أسرار البلاغة ، بل هو ينقل البلاغة وأسرارها إلى الاطار الاجتماعي ليحصل على المزيد ويحض على العطاء المربح ، ولم تعد القناعة هى الغنى الحقيقي .

وهكذا يستطيع الجرجاني أن يميز بين التجارة الرابحة والتجارة المبتذلة بنفس الطريقة وبنفس القياس . فمثلما تعتمد التجارة الرابحة على الندرة ، كذلك تعتمد التجارة الفاسدة عى نقيضها ؛ لكن الندرة تعني الغياب ، وفي مقابلة البذل والعطاء لابد أنها تعني البخل . وحتى تحصل على الندرة لابد أن تتبع طريق الجرجاني في تجاوز العرف وقضايا المراتب وكسر الأنظمة المتبعة . فهو أولاً يتعامل مع الاستعارة على غير عادة المراتب ، لأنها ستكون من أربح السلع ؛ بل لعلها هي التجنيس المربح ؛ فالجرجاني عندما يتحدث عن العكس

بين طرفي التشبيه يقول : «وفي هذا الموضع تشبيه بالنكتة التي ذكرتها في التجنيس لأنك في الموضعين تنال الربح في صورة رأس المال ، وترى الفائدة قد ملأت يدك ، من حيث حسبتها جازتك وأضلتك ، وتجد على الجملة الوجود من حيث توهمت العدم» (١٩٥) . لاشك أن القاريء لكتاب أسرار البلاغة وهو منطلق مع تشبيهات الجرجاني واستعاراته ليحسب أنه أمسك بها وتمكن منها ، وها هو الجرجاني يدلك على الربح في صورة رأس المال ، ولسوف يخبرك أيضا كيف تحصل عليها حتى تملأ الفائدة يدك ؛ لكن القاريء ينسى في خضم الاستعارات أن الربح يأتي في «صورة» رأس المال ، ينسى أنه مع الصورة فقط ، من غير ربح ومن غير رأس مال ؛ وينسى كذلك أن «الفائدة» هي فائدة مطلقة ، فائدة من غير رصيد ، وينسى أيضا (والجرجاني كذلك) أن الصورة وقيمتها تختفي نتيجة كثرة التداول والعرض والتعرض للعيون والذكر ، وأنها لا تفيد إلا كلما ابتعدت عن الأبصار والفكر ؛ كلما قبعت في النفس وانتظمت على قضية العقل . أي أننا لازلنا مع العقل وكمائمه ، مع أولى كلمات الكتاب ، مع أسرار البلاغة باختصار . فتعال ننظر كيف يدلنا الجرجاني على تحصيل الفائدة في صورة رأس المال !

لا شك أن لكل صنعة سرها ولكل تجارة أسرارها وخفاياها ؛ ومن أهم سُبل الحفاظ على استمرار الجودة والربح ، هو الحفاظ على تلك الأسرار من الشيوع والابتذال . ولقد أخبرنا الجرجاني أن كثرة التداول والعرض من أسباب استيقاظ الدهر من رقدته ، وأنه أيضا سبب انعدام الفائدة وقلة الربح ، حتى لو كانت المادة جيدة بذهبيتها ، ولما كان الجرجاني مستثمراً لأسرار البلاغة فإنه لن يخالف قانون الاقتصاد العام ، ولذلك سيخفي (شاء أم أبى) أسرار البلاغة ، رأس المال والربح في حرز قوي ! فكيف يفعل ذلك ؟ أعتقد أن الجرجاني واجه اشكالية البعد العمودي والبعد الأفقي في اللغة . ففي أسرار البلاغة ، يدّعي الجرجاني أن البعد الأفقي هو الذي يحتوي ويبرز البعد العمودي الدلالي (بعد المعاني : الجواهر والذهب) . وهذه مقولة نحسبها له وجهد نشكره عليه . لكنه في المقابل يجعل البعد الدلالي قانوناً يختلف عن قانون البعد الأفقي الذي

يزعم أنه يصبح خادماً للبعد الأول ، للبعد الأهم ، بعد المعاني الجواهر ، بعد الأسرار ، فلما مضى في تحليله وتعليله لأسرار البلاغة وجد (عن قصد أو غير قصد) أن البعدين لا يمكن أن يتفاعلا ، لا يمكن للمادة الثانوية أن تحتوي الأصل ، لا يمكن أن تكون إضافية ومن ثم لها علاقة «جوهرية» في الأصل الأسبق ، الأول ، السيد . هنا تبرز إشكالية السائد بالمسود إذا لم تقم هذه العلاقة على مشروعية غيبية . لكن الجرجاني يحاول أن يكشف لنا سر هذه العلاقة ؛ سر الارتباط العضوي بين الجوهر والعرض ، بين السيد والخادم دون أن يخطر بباله أن العلاقة لابد أن تنطوي على شيء من العنف والقسر ، دون أن يكون للمال دور في هلاك الناس . لكن هذه المسلمة التي يخفيها الجرجاني تحت كثافة استعاراته المرصعة بالجواهر حينا ومحفوفة بالغنوص حيناً آخر تتكشف من خلال تركيزه على نوع الاستعارات التي بها يشرح (أو يأمل أن يشرح) سر الاستعارات والتخييل والتشبيه .

فلو صح أن العرض يحتوي الجوهر وأن التابع على علاقة بالمتبوع لاستطعنا أن نمزق الكيس عن الدرهم ولملكنا جواهره ؛ بل لأصبحت الجواهر ملكاً مشاعاً ولما أهلك الناس الدينار والدرهم . لو كانت الأسرار كذلك لأصبحت الجواهر مبتذلة أو شريعة منسوخة ! ولما جلس الجرجاني على باب «العزيز المحتجب» طويلاً ، ولما استجدى البخيل رفداً ! فما ترى الجرجاني يصنع والحالة هكذا ؟ الجواب هو أن الجرجاني (أو غيره) سيواجه «هوة» عند إلتقاء البعدين ؛ وكلما حاول أن يردمها اتسعت ، ولن يجد بداً من نثر الجواهر فيها مثلما تنثر فوق العروس (ربما أراد المرء أن يتتبع علاقة النثر المالي بالسيف) . والجرجاني بين الدراهم والسيف لابد أن يلقي بأسرار البلاغة في «الفرق» بين البعد الدلالي والبعد التركيبي . هل نستطيع أن نسمي هذه الهوة أو هذا الفرق ، بإطلاق ؟ لا نستطيع طبعاً ، إذ أن الخطاب هو الذي يحدد هذه الهوة ويشير إليها ؛ فهذه الهوة موجودة في كل نص تعرض للخطابة بالتفسير ومحاولة بيانها . في كتاب الجرجاني هي «العقل» وتصريفاته المختلفة : الأوهام ، الألباب ، العقول النافذة ، النفوس المستعدة لتلقي الحكمة ، وهلم جرا .

وسندرك أن هذا العقل ليس للعامة وإنما هو عقل الخاصة ، عقل النخبة .

ولما كانت أسرار البلاغة تعج بالاستثمار والتجارة والأرباح ، فإن الجرجاني (أيضا عن قصد أو عن غير قصد) سيستثمر هذه الهوة أو الفرق ليخفي فيه أسرار البلاغة التي هي مادة أرباحه ورأس ماله ومادة تجارته . ويتوجه هذا الاستثمار وجهة طبقية هذه المرة ، أي أنه سيستهلكها طبقيا في السلم الاجتماعي ؛ وبذلك تصبح «قيمة سرية» ترفع من قدر ومقام من يمتلكها (مثل الاستعارة التي تزيد قدر الذهب) . هذا الوضع هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم «النخبوية» في أسرار البلاغة . هذه النخبوية أولاً تحدّ من تداول أسرار البلاغة وشيوعها وابتذالها (فتظل بذلك محافظة على قيمتها) ؛ وثانياً ترفع «قيمة» مالكها أو المنتمي إلى هذه النخبة ، فتصبح بذلك وسيلة طرد واستقطاب : طرد العامة واستقطاب النخبة المتميزة ؛ أي أنها ستصبح محكاً لوضع قيمة وقدر الجاهل بها وترفع قدر وقيمة من يملكها : تماما كما يفعل التشبيه أو الشعر عموماً . فتأمل كيف يصرح الجرجاني حينما يتحدث عن أصول الاستعارة مجملها ومفردها : «ويؤتى بأمثلة إذا حقق النظر في الأشياء يجمعها الاسم الأعم ، وينفرد كل منها بخاصة من لم يقف عليها كان قصير الهمة في طلب الحقائق ، ضعيف المنة في البحث عن الدقائق ، قليل التوق إلى معرفة اللطائف ، يرضى بالجمل والظواهر ، ويرى أن لا يطيل سفر الخاطر» (٢٠ ـ ٢١) .

ولئن كانت هذه الصفات تضع من قدر قليلي البصيرة ، فإنها أيضاً تحث على طلب التميز والتفرد ؛ تحض على الغوص على سرائر الأمور وعلى الجواهر ، ثم على الكد في طلب الدقائق ونبذ المشاع المبتذل . أما حينما يبدأ الجرجاني نفسه بالغوص على دقائق الأسرار ولطائف الاستعارة فإنه يخرج لنا بـ«الصميمة» منها . فانظر كيف يصفها : «واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها ، وههنا تخلص لطيفة روحانية» . كل هذا جميل ومغر ؛ وننتظر من الجرجاني أن يبين لنا سرّها وكيف لنا أن نصل إلى هذه الاستعارة الصميمة ؛ فهل يبوح لنا الجرجاني بهذا السر ؟ نعم : يقول «فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية ،

والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة ، وتعرف فصل الخطاب . . . » (٥٠) . بعد هذا الغنوص التام يحاول الجرجاني أن يفسر لنا سر البلاغة ، فيمثل لها بصورة تجعلها غاية في الوضوح : «ومن هذا الأصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة ، وما شاكل ذلك من الأوصاف العقلية المحضة التي لا تلابسها إلا بغريزة العقل ، ولا تعقلها إلا بنظر القلب . . . » (٥٢) . أما حينما يمتدح طرق تحول «المال» إلى قيم اجتماعية سامية لا تخلو من الأرباح (الجود) ، فإن الجرجاني لا يجد سر هذا إلا عند العقلاء (ليس أي عقلاء) : «ثم أن هذا الكلام وضعه العقلاء الذين عرفوا ما الانتفاع . . . » (٦٥) . ليس غريباً إذن أن يرى الجرجاني أن من ينكر تأويله وتحليله للتشبيه «مدخول في عقله» : «وأن المنكر له إما مدخول في عقله أو جاحد مباهت ومسرف في العناد . . . » (٧٣) ؛ أي أنه ليس كالألفاظ التي هي خدم المعاني ! وهل نستغرب أن جاء هذا المعاند الجاحد «المفترض» قريباً من الشمس في مقولة «هذه حجة كالشمس في الظهور» أو «هذا ظاهر كالشمس» ! لماذا المنكر له معاند جاحد ؟ لأن التمثيل منه «ما يدق ويغمض حتى تحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة» (٧٢) ، خاصة أن «حقيقة ظهور الشمس . . . لا يكون دونها حجاب ونحوه مما يحول بين العين وبين رؤيتها ولذلك يظهر الشيء لك ، ولا يظهر لك إذا كنت وراء حجاب . . . » (٧٢ - ٧٣) . هذا الحجاب هو السر الذي يحاول الجرجاني أن يتروى حتى يكشفه . لكن مثل هذه الروية والفكرة لا يملكها الا الجرجاني وتجار النخبة ؛ فهو يبوح بهذه الحقيقة عندما أورد مثلاً قول أحدهم يصف أخوة بأنهم «كانوا كالحلقة المفرغة لا يدري أين طرفاها» ، فيعلق على ذلك بما يتناسب مع حقيقة عدم معرفة طرفيها ؛ فيقول : «ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة» إذ أن هذا الطرح «لا تراه إلافي الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة» (٧٤ - ٧٥) . وذوو العقول هؤلاء يأتون مباشرة على أثر الشمس والمضعوف المغفل : «وليس كذلك تشبيه الحجة بالشمس ، فإنه كالمشترك البين الاشتراك ، حتى يستوي في معرفته اللبيب اليقظ

والمضعوف المغفل» (٧٥) . طبعا ، يبدو أن كل ما لا يمت بصلة للذهب أو الدينار فهو مشترك مبتذل ، تعرفه العامة قبل الخاصة ، ولا يدخل في أسرار البلاغة وجهابذتها الذين يعرفون خصائص الذهب ذائبا وصلبا ، في باطن الأرض وفي الشمس !

ولما كانت هذه هي وسيلة الجرجاني في جني الفائدة وإخفاء أسرار البلاغة ، فإنه سيحاول تكريس هذا المفهوم حتى لا يستطيع أحدُ أن يقترب منه : «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب [التشبيهات في التمثيل] من المعاني ، كالجوهر في الصدف لايبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه» . دعنا قبل أن نستأذن على هذا العزيز المحتجب نستعيد بعضاً مما وَصَف به الجرجاني التشبيه في الاستعارة : «وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه ستراً ، وتعمل تأملاً وفكراً ، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد [الحذو ؟] الأول» (٣٥ - ٣٦) ؛ لقد أخبرنا الجرجاني إذن (في حديثه عن يد الشمال) كيف تخرق الحجاب على كل محتجب . الآن دعنا نكمل مع الجرجاني ونستأذن بالدخول على هذا المحتجب ، فالجرجاني يبدو أنه يدلنا على الطريق السليم . لكن أنظر كيف يستدرك : «ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له» (١١٩ - ١٢٠) . فما هو سر هذا الباب الموصد ؟ انه البخل الذي تألم منه الجرجاني وأن علاقة هذا الباب بالشعر هي الوسيلة التي من خلالها يدخل الجرجاني نفسه ونخبته ويغلقه في وجه غير المنتمين : المدخولين في عقولهم المكابرين . فهو يخلص إلى نخبوية متميزة ، نخبوبة النقد والنقاد (نقاد الدراهم على وجه الخصوص) . فكما أن ليس كل من دنا من الأبواب الموصدة فتحت له ، كذلك هي الحال مع الشعر . الشعر نفسه باب مغلق لا يفتح إلا للجرجاني ، فليس : «كل من روى الشعر عالماً به وكل من حفظه . . . ناقداً في تمييز جيده من رديئه» (١٢٢) . ويبوح الجرجاني فيما بعد بأن الشعر في ذاته لا منتمي ، لا هو كذب ولا صدق ، بل هو كالملح في الطعام أو النحو في الكلام .

فمن ادعى أن «خير الشعر أكذبه» لم يعرف السر ، «لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقد دنانيره ، وتنشر ديباجته ، ويفتق مسكه فيضوع أريجه» (٢٣٦) . لكن كيف لنا أن نعرف الشعر نفسه ؟ نعرفه بطريقين : أولاً ، بالغنوص ، أو ثانياً ، بالتتلمذ على يدي الجرجاني (إذا باح لنا بسر البلاغة) . الجرجاني (ولعله يستعيد الآذريونة على إذن الساقي التي تشبه مداهن الدر العقيقية) وهو يعالج خواتم الخمر في البيت الذي يقول : «إذا فضت خواتمها وفكت/ يقال لها دم الودج الذبيح» ، يختتم تعليقه بقوله : «وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة به وذقته بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه لم تشك في أن الأمر على ما أشرت لك إليه» (٣٠٧) ؛ هل للذائقة والطعم الشعري الذي يتناول الخمر حاسة مهيأة له ؟ لعل «الذوق الشعري الخمري» و«ما يشير به الجرجاني» هي الوسائل الوحيدة التي تجعلنا ندرك سر البلاغة والشعر . فأكثر إشاراته على مكامن الأسرار واختفاء الصورة والتشبيه تنتظم أسلوب الأسرار : «وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر ، وخفي حركتـه التي هي كالهمس ، وكمسرى النفس في النفس» (٢٦٦) ، أو «وهذا موضع لطيف جداً لا تنتصف منه إلا باستعانة الطبع عليه ، ولا يمكن توفية الكشف فيه حقه بالعبارة لدقة مسلكه . . .» (٢٨٨) .

قد لا نستغرب أن توصد هذه الأبواب ولا تفتح إلا بإذن من الجرجاني ؛ فإن ثبّت الشمس في أحد المراحل في المرآة المرتجفة وكأنه آذريونة تستقبل الشمس حيثما كانت ، فإنه أيضا يصبح هو العزيز المحتجب أو هو سر الأسرار . وإذا استعدنا قضايا المواد المبتذلة والعرض والطلب ، وكيف للمادة النفيسة أن تفقد قيمتها ونتنكر لجميل «الجائي بها» من أصقاع الأرض ، واستعرضنا حديث الجرجاني حول التمثيل وتأثيره على المادة وعلى استهلاكها وقيمتها ، وجدنا أن التمثيل هو المسؤول الأول والأخير عن جميع القيم والانهيارات المالية ؛ بل أنه يأتيك بما تريد من داخل الذات : «واعلم أن مما أتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ، وكسّبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب

من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ، ودعا القلوب إليها ، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفاً ، وقسر الطباع على أن تعليها محبة وشغفاً» (٩٢ ـ ٩٣) . فإذا كان التمثيل يجبر النفوس على تداول المواد ، فإن الجرجاني هنا سيكون هو الخبير به ، . بل أن الجرجاني سيجد سبب هذا الشغف والقيمة التي يمتلكها التمثيل في جبلة النفوس : «ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضوع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر ، فسواء في إثارة التعجب ، وإخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته» (١١٠) . لعل وجود الذهب في الشمس هو السر الذي لم يدركه سوى الآذريون ؛ فيلتفت نحوها أنى بدت ودارت ! هذا بعض ما يفعله التمثيل ؛ فهل هي مصادفة أن تأتي أهمية التمثيل هذه قبل العزيز المحتجب وقبل البخيل والبخل وسوء التعقيد . لعلنا وباب العزيز المحتجب مقفل أن نتذكر صورة التشبيه الذي يشق ستره ثم نرى كيف يعالج الجرجاني قضية التعقيد قبل المحتجب مباشرة . فبعد أن قرر «أن ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له» ، وبعد أن اقتطف «تفتح أبواب الملوك لوجهه/ بغير حجاب دونه أو تملق» ، بعد هذه يقول الجرجاني «وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى اليه من غير الطريق» (١٢٠) . هذا هو أيضا نفس ما قاله عن التشبيه ؛ ولعل هذه الطريقة هي المجاز الوحيد الذي من خلاله تتجاوز باب العزيز المحتجب . لكن يبقى السر (للتشبيه والتمثيل والاستعارة) ملك الجرجاني وحده .

ولما كان التمثيل والتشبيه والاستعارة هي أسباب التكثر والنماء ودوران الشيء على العيون ، ولما كانت قيمة الشيء تنهار كلما كثر دورانه كالشمس أو الآذريونة وهي تتعبد في صورة الشمس ، فإن من المؤكد أن سر القيمة زيادة ونقصانا سيرتبط بسر وجودها : فإن أوجدها التشبيه على العموم فإنه هو أيضا سر فنائها ؛ وهكذا يكون التشبيه الذي هو مبني على الزيادة واستحضار البعيد

والنفيس هو أيضا الذي سيبعد القريب ويسقط قيمة الثمين . ولو نظرنا إلى الكيفية التي يحاول الجرجاني بها تجاوز هذه المفارقة لرأيناه أحيانا يحيل على كثرة العرض والمشاع وأحيانا أخرى يحيل على الجهل وقلة الدراية والدربة : لكنه في كلا الحالين يحاول أن يجعل من نفسه الحكم والعالم حتى لو اضطر إلى الغنوص . بل انه حينما توصل إلى أن الابتذال ناتج عن كثرة العرض ، اضطر للمجازفة بأن التشبيه كلما اقترب من المحال كان أغلى وأكثر فائدة ؛ هذا طبعا هو الهذيان المجازي ، هو على وجه الدقة ما نعنيه بالفائض المطلق ، الربح من غير رأس مال أو رصيد . إن كان للاستعارة فائدة ، وإن كان للبلاغة أسرار ، فإن أسرارها هي الاستعارة ؛ وأما فائدة الاستعارة (إن كانت حقاً «تعار») فإنها لا تتجاوز نخبة الجرجاني وعقولهم . وختاماً ، إن كان الجرجاني في أسرار البلاغة مسكوناً بهاجس هذه القيمة الذهبية وبهاجس الدرهم والدينار ، هل نلومه إن اكتنز أرباحه وأمواله في أسرار البلاغة ! إن الاختفاء والأسرار هي خيط آخر من خيوط أسرار البلاغة ، وكان بودي لو استطعت تتبع هذا الخيط ، لكنني قصرت معالجة الجرجاني على أرباح الذهب وفوائده ، فألهتني مثلما ألهت الجرجاني عن أسرار البلاغة ، لعل الجرجاني ترك الأسرار لانشغاله بمادة البلاغة الذهبية فأضاف لسر البلاغة سراً ذهبياً آخر ، خاصة وهو يرى أن «الأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم واللؤم» (٧٢ ـ ٧٣) .

# رواية «اسم الوردة» والتحليل الاجتماعى

باسي فولك

ترجمة : أبوبكر أحمد باقادر

■

## ١ ـ متاهة رواية « اسم الوردة » لأيكو[1]

« اسم الوردة » رواية تقف في وسط متاهة . وانها لتكاد تكون متاهة اغريقية كلا سيكية ، يلتقى العابر فيها مع مونيتور ( وهو مسخ نصفه بشر ونصفه ثور ) في نقطة إليها دائماً يعود . وهى نقطة ربما تكون قريبة من مخرج المتاهة . غير أن الفرصة في تجاوزها رهن محاولات تقتضى احتمال الخطأ والصواب ، اللهم إلا إذا كان لدى هذا العابر خيط أدريان الهادى إلى الخروج منها كما تصف ذلك الاسطورة اليونانية . ونحن لا نستطيع أن نستبعد إمكانية أن تكون الرواية قد اتخذت مسار متاهة « حشيشة القنب » .. التى وصفها كل من ديلوز وغوتارى ، تلك المتاهة التى قد يصل اليها المتجول أو العابر ، وذلك إما لأن طريقه قاده إليها على أساس أن كل الطرق تتصل بها ، وأما لأنه أصبح تائها بصورة لايمكن ردها ( أنظر مراسلات إيكو / روسو عام ١٩٨٣ ) .

وقد يكون من الأفضل بادىء ذى بدء إلغاء بعض النهايات الميتة على الأقل . وأنه لمن غير المفيد الإستمرار بداية على خطى النقد الأدبى القديم في محاولة للشرح أو التفسير تقوم على أساس السيرة الذاتية أو النفسية لأمبيرتو ايكو ( فربما يكون قد تعب أو اعتراه ملل من تخصصه السيميائى أو ربما يعود تفسير كل شيء إلى علاقته مع أمه ؟ ) . وأنه أيضا لمن غير المفيد أن نحاول وضع الرواية داخل الاجناس الأدبية ، فنعين لها مكاناً أو نحدد لها موضعاً في تاريخ الأدب ، وإنى لمستعد أن أقبل مبررات أيكو لكتابة الرواية : لقد بدأت في كتابة الرواية في مارس ١٩٧٨ . ولقد تملكتنى آنذاك فكرة غير محددة ، وأتعبنى هاجس اعطاء

السم لقسيس . . ( ايكو ١٩٨٣ ) . وأن هذا ليعد في رأيي مبرراً معقولاً شأنه في ذلك شأن أى مبرر معقول آخر . ولقد يبدو أن وضع الرواية في إطار من التصنيف محددّ ومعين مهنة غير محمودة ، ذلك أن تصنيفاً كهذا يمكن أن يتساوى مع أى تصنيف آخر في الوقت نفسه . فالرواية يمكن أن تصنف بأنها رواية بوليسية أو تاريخية أو محورية - وإنما كان هذا لأن رواية « اسم الوردة » بالذات لا تتناسب مع أي من هذه التصنيفات بصورة بريئة . فهذه الرواية تتميز بصنعتها الدقيقة والغريبة ، وبوعى مستوياتها المتنوعة ومعانيها المتعددة واننا لنرى أنها بناء صناعى وهذه حقيقة لاتخفى . وقد وصفها إيكو نفسه بقوله إن رواية « اسم الوردة » هى على أى حال رواية « ما بعد حداثية » وأن السخرية لتحتل فيها دوراً مركزياً . . يتجلى في شكل رحلة في الماضى وفي بناء لعبة فوق لسانية لعالم النص ( مراسلات ايكو / روسو ١٩٨٣ ) .

غير أن طريق النقاد والمحدثين لايسير بنا كثيراً أيضا . ففحص الرواية بوصفها وحدة مستقلة ( ناسين المؤلف ومتناسين امكانية وجود تفسير وحيد وصحيح ) يمكن أن يُقسم إلى وحدات من البنى وإلى عدد من التفسيرات الممكنة ، وهذه ستقودنا لا محالة في النهاية إلى نوع من الحشو واللغط ( أى إلى نوع من الكلام يدور على نفسه ) . وما كان ذلك كذلك إلا لأن رواية « اسم الوردة » تعرض بناها عارية من غير براءة . فبنية الرواية وهرميتها غير غائبة : فهى واضحة وظاهرة ظهور دعامة في كنيسة غوطية تتماسك فيها الجدران والمفاصل ( المحتوى ) . ويصف إيكو نفسه ظهور بنى رواية « اسم الوردة » على النحو التالى : إن السقالة مربوطة ربطاً متيناً ، وهى لاتدع مجالاً للشك بأنها ربما تكون قوة « ورقية » . وأن مثلها في ذلك مثل واجهات لاس فيجاس ( مراسلات إيكو / روسو ١٩٨٣ ) . وهذا يعنى أن الرواية تحمل في طياتها ، وبكل بساطة ، تحليلاً ( ذاتياً ) لبنيتها . فهى رواية ، وهى قصة تدور حول بناء رواية . وأنها لتعد بذلك مشروعاً سيميائياً .

وقد يكون بإمكان المرء أن يزعم أن رواية « اسم الوردة » إنما هى مشروع سيميائى من حيث الأساس وليس هذا إلا لأن عناصر التشريح التى يقولها

السيميائى ايكو ، قد تحولت إلى عناصر بنائية للرواية . فالإفراط في البنى والبذخ والصناعة ، إنما هى جزء من الحسابات السيميائية : أى انها جزء من التكيف والعرض واللعب التجريبى بالمبادىء السيميائية .

لكن هل الحسابات السيميائية تمتد فتبلغ عالم النجاح الذى قطفته الرواية ؟ وهل كان إيكو يخطط بوعى منه لـ « تحفة سيميائية » ؟ وأن السؤال ليصبح أكثر اثارة بالفعل حينما نعلم أن إيكو كان يضع اللمسات الأخيرة للرواية ، وهو يكتب في الوقت نفسه مقدمة لمجموعة مقالاته التى ظهرت بعنوان « دور القارىء » ( إيكو ١٩٧٩ ) . وفيها يعرض الأطروحة التالية : إذا كانت هناك متعة للنص ( كما يقول بارت ) ، فإن هذه المتعة لاتظهر ولاتطبق الا في نصٍ ينتج كافة الطرق أو السبل المؤدية إلى القراءة « الجيدة » ( بغض النظر عن عدد القراءات الجيدة كمّاً أو مايمكن ان يُقرر منها سلفاً ) .

وإذا كانت رواية « اسم الوردة » من الروايات الواسعة انتشاراً وذيوعاً في العديد من الاقطار ، فإنما كانت كذلك ليس لأنها ذات حجم مناسب أو لأن لها غلافاً جذاباً ، ولكن لأنها نص يبدع « متعة » ، وأن شعبيتها لتفسر ، جزئيا على الأقل ، بمحاولة إيكو الناجحة في بناء عدد من طرق القراءة الجيدة أو سبلها سلفاً داخل روايته ، وبقول آخر تقع رواية « اسم الوردة » بين صنفين من القراء « المثاليين » ( كما يقول ايكو ) ، أو أنها لتبتدعهما بالأحرى . ويميز إيكو من زاوية « مابعد الحداثة » بين هذين الصنفين : فهناك القارىء « الساذج » الخالى من أى شعور بالفكاهة ، والذى يفشل في تقدير ثنائية المستوى والمعنى وهناك القارىء « المتحضر . . الذى أضاع براءته وأصبح قادراً على فهم تعدد المستويات وفهم السخرية . أما النوع الأول من القراء ، فيقرأ الرواية على أساس أنها سرد قصصي بسيط وكأنها قصة تقع بين الرواية البوليسية والرواية التاريخية - بينما يفهم القارىء المتحضر النكتة والسخرية واللعبة الكلية الما فوق لسانية والما فوق سردية . . ( انظر مراسلات إيكو / روسو ١٩٨٣ ) . ولقد وصف إيكو بالاعتماد على هذه الثنائية روايته بأنها تجربة ما بعد حداثية ، ووضعها في صف رواية يولويس لجويس ( التى قام بدراستها ) فان جويس

ليلعب أيضا باللغة ، ويحطم قواعد السرد الأحادى المستوى ـ ولكنه لا يؤدى هذا بتدقيق عالم سيميائى .

ونجد أن إحدى السمات الفريدة في تجربة إيكو ما بعد الحداثية ، إنما هى في أن إيكو لم ينس القارىء الساذج ، ( مع العلم أنه يبرهن بأنه مجرد خيال في نقائه شبه المثالى ) وإن كان إيكو لم ير أن طريقة القراءة الساذجة « مفيدة » ـ ومن ثم ليست طريقة جيدة للقراءة ـ فإنه يرى على أى حال أنها واحدة من طرق القراءة الممكنة . وربما يكون هناك عديد ممن سيقرؤون القصة فقط ، وقد تستهويهم القصة البوليسية فيها أو رومانسية الماضي . وهذه قراءة لايمكن أن تسمى قراءة كاذبة أو تفسيراً كاذباً : إنها بكل بساطة طريقة للقراءة ، ويمكن أن نقول إنها الطريقة الأولية .

غير أن المسألة ليست بهذه البساطة . فالتقسيم إلى قراءة ساذجة وأخرى غير ساذجة ، لايعد ثنائية واضحة ، وذلك لوجود مشكلة تتعلق بالتفريق بين الساذج والمتحضر . ولقد أشار إيكو نفسه إلى هذا الأمر بصورة غير مباشرة فهو يخبرنا في المراسلة التى أشرنا إليها ( إيكو / روسو ١٩٨٣ ) عن شاب ، يمثل القارىء الساذج ، لم يفهم كلمة من الجدل أو النقاش اللاهوتى في الرواية ، ولكنه مع ذلك « أحس أنه في مواجهة قصة من قصص المتاهة ، لا في مواجهة متاهة مكانية فقط « ويفترض إيكو » . . أن اكثر التفسيرات سذاجة لايمكن أن تنحصر ببساطة في المحتوى الفلسفى أو السياسى أو الدينى ، كما لايمكن أن تنحصر في لعبة الإشارة إلى مافوق اللسانيات ، وانما تصدم هذه بالبنى السردية العادية . إن كل هذه التفسيرات لتدور حول فكرة ان القصة ليست محصورة داخل اطار حديدى ـ كما يعتقد القارىء الساذج ذلك ـ وانما هى قصة مفتوحة لقصص عديدة مختلفة . ولعل القارىء الساذج لا يستسيغ السخرية ، لكنه سيقرأ من غير حاجة إلى تفسير أو شرح . وأما القارىء الاقل سذاجة « القارىء الذكى » ربما يدرك السخرية ، ولكنه في الوقت نفسه ربما يمتلك هاجس التفسير . ولقد أثار إيكو منذ منتصف الستينات بعض الشكوك حول التسلية الطلائعية والتسلية المتعارف عليها ، وبين الاشخاص ( الأذكياء ) الذين قابلهم

ممن يشكون « في قيمة العمل الأدبي أو الفني لأنه أمتعهم أيما متعة . . ( ايكو ١٩٨٣ ) .

وهكذا فإن طرق القراءة التي تتضمنها رواية « اسم الوردة » ليست صواباً ولاخطأ ، كما أنها ليست تفسيرات مثلى أو رديئة : إنها بكل بساطة طرق مختلفة . ومن الواضح ان هناك طريقين للقراءة الجيدة على الأقل ، وأن نجاح الرواية لايمكن ان يُفسر اعتماداً على المفسر الذكى الذى فهم السخرية وحدها ، كما أنه لايمكن ان يُفسر عن طريق القارىء الموضوعى الساذج . فنجاح الرواية إنما يعود إلى كل من هذين الطريقتين ، بالإضافة إلى كافة الأنواع الواقعة بينهما . وهذا ما كان ايكو يسعى اليه بصورة واعية وواضحة . إن ابداع رواية ما يتضمن دائما « ابداع قارىء» أيضا ( إيكو ١٩٨٣ ) .

إن رواية إيكو لايمكن أن تفحص من منظور النقد الأدبي . فايكو لم يكن مبدعاً عظيماً لنص ، ولم يكن مجرد كاتب لنص مؤشر ، أو واضع شرح إضافى لنص . وأن رواية « اسم الوردة في الواقع جزء من عملية « تناص » لم تتوقف ، وأنها في الوقت نفسه عملية لعب واعية ، لحكايات تتحول دائماً لتصبح صور مختلفة ، متراكبة أو مبتورة تتمثلها حكايات أخرى . ونستطيع أن نقول إن الطريق الثالث لفهم المتاهة في النقد الأدبي سواء كان ذلك على طريقة داريدا التشريحية ، أو على طريقة « استراتيجية النص » ما بعد البنيوى لايناسب رواية « اسم الوردة » ، وذلك لأنها بكل بساطة لا تعد نصاً بالمعنى الحرفى على الاطلاق . فداريدا يذكر أن النص يكون نصاً فقط إذا ما أخفى في النظرة الأولى قانون تركيبه ، وكذلك القاعدة التي يقوم عليها ( داريدا ١٩٧٢ ) ـ وهذا هو مالم تفعله « رواية » ايكو بكل دقة . فهى تقدم مفاتيح تشريحها ، وإنها لتوضح تناصها في الوقت نفسه . وإذا نظرنا إليها من وجهة نظر النقد الأدبي فان تحليلها يصبح تفاهة : لأن الجلى الواضح يجب بهذا المعنى أن يصبح أكثر جلاء ووضوحاً . ولهذا فإنني أفضل أن أتحدث عن شرح مشروع ايكو السيميائى قشرة قشرة : أى من وجهة نظر القارىء الساذج المتطلع إلى اسرار السيميائية .

## ٢ ـ القصة البوليسية :

لا يحتاج القارىء أن يكون مابعد حداثى لكى يلاحظ أن القصة البوليسية لاتبدو معروفة بوصفها مجرد ممثل تقليدى لجنسها الأدبى . ذلك لأنها أيضا جملة من الوثائق تتمثل فيها فروض أدبية . وهنا عند هذه النقطة يظهر القارىء المتحضر ، فالنسبة إليه تعنى « لذة النص » لذة الاكتشاف . وإننا لنجد بكل تأكيد أن وليم البسكر فيلى يشبه الى حد كبير شخصية شارلوك هولمز التى أبدعها كونان دويل ، كما يشبه كذلك مساعدة الدكتور واطسون[٢] وهكذا فإن عملية الاقتراض لتبدو من غير نهاية سواء كانت قائمة على أعمال دويل ( مثل رواية مؤامرة في بوهميا أو مغامرة على خطى الشيطان ) ـ أو قائمة على العديد من الروايات الكلاسيكية . وأن الرواية لتقوم في الواقع برمتها حول السرقات الادبية ـ السرقات الواعية على كل حال . فالقصص تروى دائماً قصصاً أخرى ، مثل قصة أجاثا كريستى « الهنود العشرة الصغار » ( وليس الامر كما في . . الرهبان السبعة ) ، والتى هى عبارة عن نسخة من خرافة افريقية أو قصة تروى عن « عشرة هنود صغار » .

وربما كانت محاولة تحديد المراجع الاصلية ممتعة ، كما هى ممتعة طريقة حل الكلمات المتقاطعة ، غير أن طرق القراءة الجيدة التى بداخل الرواية «اسم الوردة» لا تنتهي هنا .

إن طرق القراءة التي تلت ذلك في القصة البوليسية تقود إلى متاهات ايكو السيميائية . فهو يتحدث في كتاباته التى جاءت بعد صدور رواية « اسم الوردة » عن ميتافيزيقيا الرواية البوليسية ، والاعتقاد هو ان القراء إنما يأسرهم هذا الجنس الأدبى ليس لوجود قتلة أو جرائم أو ليس لوجود الشر والخير أو لما يلقيان مما يستحقان ، وإنما هم يأسرون لأن هذه الحكايات قصص في أشكالها النقية تعتمد على الاستنتاج فالمغامرة تقوم حول الحل التدريجى لحالة يظهر انه لايمكن حلها أو التوصل إلى نتائج غريبة عنها عن طريق الاستنتاج . وهذا

على وجه الدقة هو منطلق التفكير الاستنتاجى . وكانت الشخصيات الرئيسية هى : دومين وهولمز وبيرس . ان ايكو ليفحص في مقالة اوردها في هذا الكتاب صيغ « الاستنتاج الاقصائى » الثلاث ، وأنه يستخدم شخصية زاديق ( ربما صادق ) التى أبدعها فولتير استخداما توضيحياً للأستنتاج الاقصائى المتخم بالاشارات أو المعدم منها ( إيكو ١٩٨٤ ) . إن زاديق يستنتج في نهاية القصة من المسارات والاشارات مكان وجود جواد الملك وكلبه الهاربين ، يستنتج أيضا بالطريقة نفسها المظهر الخارجى للحيوانات وسلوكها . ولقد أدرجت مقتطفات من هذه القصة مع تغيرات شكلية طفيفة في رواية « اسم الوردة » وذلك بوصفها اشارة إلى قوى وليم باسكر فيل الابداعية والعظيمة في استنتاجها الاقصائى ( ص ٢٣ ) . ولكن إن أصول هذه القصة أيضا انما تعود إلى الشرق الأوسط القديم .

إن فكرة الاستنتاج الاقصائى فكرة مركزية في رواية « اسم الوردة » ، وهى كذلك في تفكير إيكو السيميائى عموماً ، وأما الاستنتاج الاقصائى الابداعى فهو النوع الثالث من أنواع الاستنتاج الاقصائى ، لاتذكر فيه أى قواعد للشرح أو التفسير وإن كان ذلك على شكل بدائل قبلية محتملة . والمطلوب هو أن تكتشف من خلاله هذه القاعدة بصورة جديدة ومبتكرة . وهى قاعدة اساسية في حل كل جريمة ، كما هى اساسية في معالجة أى نص شاعرى ( إيكو ١٩٨٤ أ) . وهكذا يصبح الاستنتاج الاقصائى في النهاية العنصر المركزى في « نظرية المعنى » عند إيكو .

ثمة ارتباط ، كما يرى إيكو ، عضوى بين نظرية المعنى والبنية . ولذا فإن الآن الفرق لا يكمن بينهما في ثنائية الاستدلال السيميائى أو الاستدلال العلمى . فالقبول السيميائى الظاهرى يعتمد على الاعراف الاجتماعية ، أما القبول العلمى الظاهرى فيعتمد على معايير مختلفة تماماً . ولكن الاثنين يهتمان بالاشارات كما يهتمان بعمليات الاستنتاج المحيطة بهما ( الرموز ) والتى تعد في الوقت نفسه تفسيرات . ومن هنا فإن الفهم لايمكن قط مجرد التعرف على الاشارة فقط ، إنما هو شرح وتفسير بصورة دائمة .

وسيلة أساسية أيضا تستخدم في التشخيص الطبي او البحث العلمي او في تشكيل الأسئلة الميتافيزيقية .

ويسمى إيكو منهج الاستنتاج الافتراض المميز للقصص البوليسية والذي تكون الاشارات فيه او المسارات (فحسب مصطلح داريدا) الأساس الذي تقوم عليه الافتراضات ، الاستنتاج الاقصائى ـ وذلك لتميزه عن نموذجين آخرين هما الاستنتاج والاستقراء . وقد قُدم الاستنتاج الاقصائى في السياق السيميائى على يد مفكرين آخرين ( كما فعل دوسوسير ) ، من أمثال تشارلزس . بيرس . وهكذا يشكل أرسطو الرواية البوليسية والسيميائية النقاط الثابتة للمثلث السحرى المحورى لرواية « اسم الوردة »(٣) .

وتتميز أنواع التفكير الثلاثة هذه بكيفية تقرير العلاقات بين القاعدة ( العامة ) والحالة ( الخاصة ) والنتيجة ( الظاهرة ) . ومن غير الدخول في تفاصيل الفروق بين قواعد التفكير هذه ، فإن الاستنتاج الاقصائى يمكن أن يوصف بأنه أقلها ميكانيكية وأكثرها ديناميكية ، بمعنى آخر يوصف بأنه أكثرها ابداعاً وخلقاً ! ليست هنالك قواعد محدّدة للاستنتاج الأقصائى ( كما هو الحال في الاستقراء مثلاً ) ولكن من ناحية أخرى أيضاً نجد أن النتيجة لايمكن أن تُفسر بصورة ميكانيكية ، كما هو الحال بالنسبة للقاعدة ( كما في الاستنتاج مثلاً ) . إن النتائج ( المسارات / الإشارات ) في الاستنتاج عبارة عن نقاط بداية لحل معضلة القاعدة والحالة معاً . ويكون ذلك عن طريق إعادة بناء عدد من العوالم الممكنة البديلة واختيار تناسبها أو تطابقها مع الواقع بصورة مستمرة ( مابعد الاستنتاج الاقصائى ) . وإننا لنجد انه حينما تكون العلاقات بين النتيجة والقاعدة والحالة واضحة فإن القاتل ودوافع القتل تصبح معروفة .

لكن ماهى صلة كل هذا بمشروع إيكو السيميائى ؟ إن إيضاح الصلة لايتطلب تفكيراً استنتاجيا أو جدلاً كبيراً . فمعظم الاجابات المذكورة في كتابات ايكو السيميائية وخاصة في تلك التى نشرها منذ نشر رواية « اسم الوردة » ( إيكو ١٩٨٣ ف ، ١٩٨٤ أ و ب ) لقد شهد عام ١٩٨٣ نشر كتاب « رمز الشجرة » الذى حرره ايكو مع توماس سيبوك . وأن موضوع الكتاب

إنّ للاستنتاج الاقصائى دوراً آخر في رواية « اسم الوردة » ، ويتجلى في إعادة بناء النص المفقود لأرسطو حول الملهاة أو ما شابه ذلك . وأن إيكو يعنى « فلسفة للضحك » مما تبقى من آثار لأرسطو والتى هى في الواقع عبارة عن بقايا ، تعد سلسلة واصلة « تناصية » للنسخ والترجمات والتحقيقات . غير أن المبدأ الذى يقف خلف الاستنتاج الاقصائى الابداعى وخلف إعادة بنية « عالم النص الممكن » لم يعد وسيلة تتجه نحو الأصالة والتحقيق ، وإنما هو عملية تكذيب مقصودة ، تفسرها محاولة التقوية لقاعدتين متصلتين ببعضهما [٤] هذا وإن المحتوى « الخطير » لفلسفة الضحك ليعمل من ناحية أخرى على الخلفية الاساسية لكل القصة البوليسية ، ولكنه من ناحية أخرى ، ومن وجهة نظر مشروع إيكو السيميائى ، يقدم نقداً واختياراً لحدود تطبيق نظريـة المعنى وعالميتها بطريقة تشبه طريقة ما بعد البنيويين من فوكو إلى ليوتارد [٥] ومن داريدا إلى كرستيفا .

إن الاستنتاج الاقصائى الابداعى المسؤول عن « الواقع » ـ بغض النظر عن الطريقة التي يُعرف بها ـ وذلك لأنه جزء من الخطاب العلمى . وإذا كان ذلك فأنه يأخذ شكلاً لنوع من أنواع « مابعد الاستنتاج الاقصائى . . ( إيكو ١٩٨٤ أ ، ص ٤٢ ) ، وهنا يكون العالم الممكن للاستنتاج الاقصائى الابداعى مما يمكن مقارنته بالواقع بطريقة أو أخـرى . غير أن ما بعد الأستنتاج الاقصائى لا يعد أساساً في الكتابة التخيلية ، وإن قام على بناء وحـدة للصدق (« الحقـائق التاريخية ») . . وعلى عناصر الكتابة التخيلية ، كما هو الحال في رواية « اسم الوردة » ذلك أن عملية إعادة البناء لايجب أن تكون بالضرورة صادقة وحتى محتملة ، ولكنها ينبغي ان تكون مع ذلك «شبيه الاحتمال نصياً» ، هذا لكي تحتفظ في محاولتها ببعض نتائج المسار ، كما هو الحال في روايـة بورجس « اليانصيب البابلى » . واضافة إلى ذلك ، فان التمييز الاستنتاج الاقصائى « العلمى » و« التخيلي » قد يبرهن عملياً على أنها متناثرة جداً : والسؤال هو هل عملية اعادة البناء التي تعيد تشكيل آثار أقدام الانسان الجليدى البغيض لتعد صحيحة صادقة أم تخيلية ؟ ويمكننا أن نثير سؤالاً مباشراً حول علاقة الموضوع

الاستنتاجى الاقصائى الثالث في رواية « اسم الوردة » ، وهذا السؤال هو : أننا نعرف أن من بين الآثار التى خلفها أرسطو كانت ثمة كتابة حول الملهاة وانها فقدت في مرحلة زمنية ما . وبناء على ذلك لايمكن ان تكون قد هشمت بالصورة نفسها التى وصفتها بها رواية « اسم الوردة » ؟

## ٣ ـ الرواية التاريخية :

إن السؤال الذى طرحناه في الاعلى يمكن أن يمتد إلى رواية « اسم الوردة » ، لأنها رواية تاريخية يتداخل فيها الواقع والخيال وحدة مترابطة متشابكة ، حيث يعمل الاستنتاج الاقصائى في مثل هذه الحالة أيضاً ، ذلك لأن القواعد تشكل قاسماً مشتركاً . ويجب على العالم المعاد بناؤه ، سواء كان واقعاً أم ممكناً أم خيالاً أن يعمل في كل الاحوال وفق قواعد معينة فالعالم النصى الذى أبدعه إيكو يشمل أيضا التاريخ « الواقعى » ( إيكو ١٩٨٣ أ ) ، ولذا فإن العالم النصى الذى أبدعه ليعد أيضا رواية تاريخية . وأن قصة البابا يوحنا الثانى عشر الأفيونى ومعركته مع حاكم روما ، وقصة النزاع بين البابا وفرقة الفرنسيكان وكذلك فإن قصة المجادلات اللاهويتة المدرسية الوسيطية حول المقابلة بين الإسمية الشكلية والواقعية إلى آخره ، كلها كانت من الأمور التاريخية الحقيقية والمعروفة . وأن رواية « اسم الوردة » لاتعد رواية تاريخية فقط ، وإنما هى أيضا رواية عن تاريخ الفكر .

ولكن لماذا كانت هذه الرواية رواية تاريخية ؟ وللاجابة على هذا السؤال يمكننا أن نقلد إيكو ، فنجيب بلماذا لاتكون كذلك ؟ ونشير بصورة تبسيطية إلى حقيقة هى أن إيكو لم يكن فقط عالماً سيميائياً ، وانما كان ايضا مختصا بفلسفة العصور الوسيطة ، وذلك منذ منتصف الخمسينات . غير أن إيكو من ناحية أخرى يقول هو نفسه أنه خطط في الاصل لكى تقدم أحداث الرواية في دير حديث ، وأن يكون الراهب الذى يقوم بعملية التحرى البوليسي قارئاً يؤمن بجريدة « المانفيستو » ، وهى جريدة ايطالية يسارية كتب إيكو فيها نفسه منذ

بداية السبيعنات . ولعل هذا الفعل كان مشجعاً لأولئك المفسرين الذين رأوا رواية « اسم الوردة » رواية تشكل مفتاحاً لدراسة أيطاليا في السبيعنات بوصفها مسرحا للإرهاب حيث كانت « المحاكمات التفتيشية » جزءا من الأحداث اليومية . ولذ كانت روية « اسم الوردة » رواية استعارية تهكمية . . ساخرة عظيمة في شكل روايات الوردة الوسيطية .

لعلها كانت كذلك ، وأن علاقة إيكو مع الواقع اليومى لتتمثل فقط بما يعرضه التلفزيون ، في حين أنه يمتلك « المعلومات الاولية المباشرة » عن العصور الوسطى كما قال ذلك مرة في مقابلة له . وليكن الأمر كذلك ، فإن رواية « اسم الوردة » بوصفها رواية عن تاريخ الفكر تقدم ، كما يبدو ، نمطاً جديداً من « لعبة لسانية » وهو نمط لا يهتم ببساطة بصيد اقتباسات من غير اسماء و إنما يُظهر ايضاً فوضوية المقولات الفلسفية واللاهوتية والقارىء الواسع الاطلاع يلاحظ ان الفكرة المتحدث عنها في الرواية على لسان بعض المتصوفة المعاصرين ذات « قيمة غنائية على سلم البحث عن الحقيقة » وهذا اقتباس مأخوذ من فنجنشتاين ( ص ٤٩٢ ) . وثمة فصل هو عبارة عن استعارة مباشرة لمتصوف من متصوفة القرن السابع عشر اسمه إنجلوس سيلوس (ص ٥٠١) وهكذا تظهر الفوضوية عارية . ولكن يظهر هناك مباشرة على المسرح « سلم يعقوب» كتوضيح لفكرة ذات صله بأيام ماقبل رواية « اسم الوردة » ، وذلك أن القارىء الواسع الاطلاع الذى يفهم السلم المتصل بين فتجنشتاين والمتصوفة اتباع المدرسة الافلاطونية المحدثة والذين كانوا يستخدمون الاستعارة السابقة . ان هذا الاقتباس المأخوذ عن انجلوس انما اقتبسه ماسترايكهارات في فترة معاصرة لأحداث رواية « اسم الوردة » وقدم الفكرة نفسها في شكل اقل شاعرية . وهكذا تبرهن الفوضوية على أنها ذات تقاليد تناصية ، تكمن جذورها في العصور الوسطى أو ربما تكون أقدم من ذلك . ولعل إيكو كان محقاً في وصف العصور الوسطى بطفولتنا ( الانسان الغربى الحديث ) والتى يجب أن تعود إليها مراراً وتكراراً لنضع منها ذكرياتنا أو هذياننا ( إيكو ١٩٨٣ أ ) .

## ٤ ـ محادثة الكتب :

إن التناص هو المبدأ الثانى للتنظيم في رواية « اسم الوردة » ( إيكو ١٩٨٤ ) بالإضافة إلى الاستنتاج الاقصائى . وهو ايضاً القاسم المشترك الموحّد للعبة ما بعد اللسانية في الاقتباسات والاقتراضات والبعد التاريخى ، بالإضافة إلى موضوع السياق الخاص بقدر نصوص أرسطو .

« فكل الكتب تتحدث دائماً مع كتب آخرى : وكل قصة تقص قصة تمت حكايتها منذ زمن طويل ( ايكو ١٩٨٣ أ) .

إن فن السرقات الادبية والاقتباسات المجهولة القائل يمكن التصرف بها بصورة لانهائية طبقاً وأن هذه ليست بالضرورة أن تكون محددة في الواقع بالمصادر الأدبية : فالقارىء « المتحضر » الذى يعرف الفن وتاريخه يمكنه أن يلاحظ وبصورة جيدة أن خازن الكتب في الدير ( حوالى ١٥٥٩ م ) برسم تفاصيل يستعيرها من لوحة بيتير بروغل ( القديم ) إذا ماجرى الحديث عن فطائر تنمو على السطح (ص ٨٠) ولكن هذه القصة ايضا قد رويت قبل في الثرات الفلندى على شكل مثل شعبى . وهنالك في الواقع سحر معين في لعبة التناص بوصفها أسلوباً للتوضيح . ولكن فلنترك قارىء المستقبل يتمتع بالأكتشاف ـ إذ أن تحقيق جملة مثلا كاليوم الأول لـ « لقد كان يوماً جميلاً في نهاية شهر نوفمبر . . ( ص ٢١ ) إنما هو في الحقيقة اشارة وتحية موجهة إلى سنوبى ( بطل من أبطال فن الرسوم المتحركة ) ، وهو اليوم الذى بدأ عمله فيه ككاتب .

وأن فكرة التناص لتظهر أيضا في الاطار لحكائى للعمل « وهو مخطوط بطبيعة الحال » يقوم فيها ايكو الكاتب بحيلة اختفاء سحرية تخفى نصه وتحرره من دوره التناصى : فالمخطوط من حيث هو اسرة من الأجيال التاريخية ، يُعد سلسلة لامتناهية من النسخ والترجمات والتحقيقات والتفسيرات . وداخل هذا الاطار تتحول الرواية إلى متاهة يضيع فيها القارىء والكاتب . ونجد هنا ايضا شيئاً مالوفاً إلى حد الغربة . ويصف إيكو في الحقيقة عبر حيلة الاختفاء السحرية

المغامرات التاريخية لنصوص ارسطو وكتاب الشعر بالذات ، كما تصوره مقدمة لوكاش للترجمة الانجليزية والتى تعطى عنه مثالا رائعاً ( ١٩٦٨) وتوضع في هـذه القصة المخـطوطات ـ اى النسـخ والترجمـات وترجمـات الـترجمـات والتحقيقات والتفسيرات ـ في مواضعها التاريخية . وتصبح بهذا موضوعاً له جذوره العائلية الخاصة ، والتى تتجاوب مع بعضها بعضاً مصداقية وأصالة . وان مغامرة النص هى في الوقت نفسه تاريخ عائلى وعسكرى . وبهذا يكون تأثير التناص كاملاً . فأرسطو لم يعد يظهر بوصفه مؤلفا وانما يظهر بوصفه سببا فقط ، فالنصوص تعيش الآن حياتها الخاصة .

## ٥ ـ فلسفة الضحك :

إن مشكلة الضحك بالتأكيد ليست موضوعاً جديداً . فقد تم تناولها من زوايا مختلفة وعديدة من قبل كتاب مثل هنرى برغسون وفريدريك نيتشه وميخائيل باختين وسجموند فرويد وجورج باتاى وغيرهم من المفكرين ما بعد البنيويين الذين أثر فيهم باتاى . وأن مصطلح « الحيوان الضاحك » ـ اى التأكيد على الضحك بوصفه صفة مميزة للبشر ـ وصف لم يطلقه فقط يوهان هوزينجا وإنما أطلقه أرسطو من قبل أيضا ، ولهذا السبب نتساءل لماذا لم يعط أرسطو لقب «فيلسوف الضحك» ( وحتى وان لم يكن ذلك إعادة بناء موثقة للجزء الثانى من كتاب الشعر ) ؟ .

وليس مدهشاً أن يقول إيكو في إحدى مقابلته أنه كان يرغب دائماً في الكتابة عن « المشكلة الفلسفية الهامة المتعلقة بالضحك ـ كما كان حال كتاب باختين عن رابلييه ـ والذى أشار فيه إلى حلم هرزن بالكتابة عن تاريخ الضحك . . وأن مايثير ويدهش في هذه الحالة إنما هو الرغبة في التعبير التى تأتى من لدن السيميائى إيكو . إذ يمكن للمرء أن يدعى أنه في القصة الأخيرة من المشروع السيميائى والمسماة « اسم الوردة » ، وإنما كان الكاتب ايكو يسقط نوعا من الشك أو على الاقل يقلل من شأن عمله طوال حياته كسيميائى . فإيكو يتعامل في هذه الرواية

مع فلسفة الضحك ويتفاعل بالإضافة إلى هذا مع مشكلة سيميائية يصعب أن توضع داخل نسق سيميائى . ولربما يثبت الفحص المنتظم للضحك داخل اطار النظرية السيميائية استحالة قيامه ، ذلك لأن تحول فلسفة الضحك إنما هو تحول إلى ماهو أبعد من الحدود السيميائية ـ بمسافة حاسمة ـ كما أن الضحك هو انتقال من العالم العضوى للأشارات والمعنى (اللغة) الى تشريح للأشارات وقلب للمعانى . فالضحك قائم على حدود الغموض ، وقائم كذلك في المجال الذى تصبح فيه السيميائية « هرطقة سيميائية فالضحك يولد في « العالم الآخر» متداخلاً مع حدود المعنى والنظام ، ومع عالم الاحتفالات الفوضوية ، ويختلط مع ظهور الكرنفال .

ويأتى ذكر « فلسفة الضحك » في رواية « اسم الوردة » أساساً أثناء المناقشة التى قامت بين وليم وجورغ ، خازن المكتبة العجوز الاعمى ، الذى نكتشف في النهاية أنه القاتل ، الأمر الذي يقودنا الى نهاية غامضة . فجورغ يدافع عن النظام ، الذي يمتد من هرمية القوة في المجتمع ومن سلطة الكنيسة إلى الكتب وبناء اللغة . وأن غموض العلاقة و« لا طبيعيتها » بين السيد والخادم لتجتمع في ظهور المعانى .

إن الضحك انتهاك للنظام ، ولذا فهو يحتوى على بذور الثورة . وحين يضحك المستضعفون من ظالميهم يغدو الظالمون موضوعات للضحك . ذلك أن الضحك تهديد للنظام ، سواء كان هذا النظام يسمى السيد أو الكلمة أو العقل .

لقد كان على جورغ أن يخفى « فلسفة الضحك » وأن يحطمها في النهاية ، لأن فيلسوفا كان قد كتبها وبهذا أصبح الضحك المحمود وغير الضار ضحكا جاداً وخطيراً . وكما يقول جورغ في النهاية : «هنا/ في هذا الكتاب/ عكست وظيفة الضحك ، وارتفعت إلى درجة الفن ، وفتحت أبواب عالم المعرفة له ، وأصبح موضوعاً للفلسفة واللاهوت الخؤون» (ص ٤٧٤) . ومن هنا فإن فلسفة الضحك تشير إلى العلاقة الوثيقة بين الاحتفال والانتفاضة ، وتخبرنا

فلسفة الضحك كيف أن الاحتفال يصبح انتفاضة . ففلسفة الضحك هى فلسفة الثورة .

فهل تخلى إيكو أخيراً عن استقامته البنيوية ـ السيميائية وانحاز الى معسكر مابعد البنوية حيث تتداخل فلسفة الثورة الاجتماعية والسياسية ( كما هو الحال في كتابات ديلوز وفوكو وليوتارد وبودراد ) إن إيكو في الحقيقة لم يفعل ذلك ، وأنه لم ينكر ماضيه البنيوى ـ السيميائى ( وهنا يكمن الفرق بين إيكو السيميائى وإيكو الكاتب ) . ولكنه قارب من ناحية أخرى إطاره السيميائى في صياغة الاسئلة من الموقف بعد البنيوية . فلقد اتجه في مجال النقد الأدبي نحو ما يعرف «بالاستراتيجية النصية» (أن الشخصية الرئيسة في خلفية هذا الاتجاه ما بعد البنيوى هو داريدا غير أنه في مجال «النظرية العامة» للسيميائية . . نجده يحاول الوصول إلى ميتافيزيقيا بنيوية للأشارة ، فإيكو لم يعد قانعاً بالعقم البنيوي لتأخير تأطير الأشياء السيميائية ، او الحديث عن الذات باعتبارها قد ألغيت كأكثر الشوائب المزعجة . وبذلك يتم له التوصل إلى نسق إشارى صاف . وأن التساؤل عن استقلالية الإشارة والنسق الاشارى ليعود بنا إلى التساؤل عن الذات « المتحدثة » ، على أساس أن هذا التساؤل موضوع مابعد بنيوى وليس موضوع قبل بنيوى . ومما له دلالاته أن يُنهى إيكو كتابه عن النظرية السيميائية الذى ظهر في عام ١٩٧٦ ( والذى هو عبارة عن تطوير ومراجعة لكتابه « البنية الغائية الذى نشره في عام ١٩٦٨) ، بالإضافة إلى فصل عن «موضوع السيميائية» . وقد أشار في هذا الكتاب إلى اهمية « السيميائية المخترقة الذى تمثله جوليا كرستيفا ( في كتابها التحليل السيميائى ) على الرغم من ان ايكو ، كما يقول نفسه ، لم يغامر ضمن هذا الحقل في روايته هذه .

إن النقد مابعد البنيوى لميتافيزيقيا الإشارة واستقلال النسق الإشارى لا يهتم بالتأكيد على الذات المتعالية ، ولكن يهتم بالذات ذات الابعاد الجسدية وبالانظمة التاريخية الاجتماعية المرتبطة بالجسدية . وإذا نظرنا إلى الموضوع من هذه الناحية ، فإن الثورة مابعد البنيوية تقدم مجموعة تبرز فيها بناءات المعنى والقوة . وبذا يمكن للضحك أن يقوم فيها بدور أساسى كمبدأ للجمع بين

المحافظة والتخلص من المعانى / والنظام الرابط للمحتويات المخربة للجسد ( فولك ١٩٨٥ ) .

ولكن إيكو لم يصبح راديكاليا مابعد بنيوى ، أو فيلسوف للثورة منذ عام ١٩٧٦ ، فهو لم يقم بكتابة « فلسفة الضحك » وإنما قام بكتابه قصة حول إمكاناتها واستحالتها . فرواية « اسم الوردة » « قصة عن فلسفة الضحك وغيابها أيضاً - وهو تفسير يعضدّه ويسنده مقال إيكو الحديث الذى يحمل العنوان « إطارات الحرية الساخرة » ( إيكو ١٩٨٤ ) .

وإن إيكو يشبه ، بعد كل شيء وليم اكثر منه يشبه فيلسوفا للضحك غير أنه نجد من ناحية أخرى أن الاثنين يشتركان في عنصر مشترك ، فجورغ رجل النظام والعمل الاحادى ، وإيكو - مثله مثل وليم - يعزل نفسه عن الانتماء إلى أحادية العقل وأحادية الحقيقة . ولذا فهو يقيم بدلاً من ذلك مبدأ تعددية « الحساسية » غير المتجانسة . إذا ليس هنالك نظام عادل واحد : فكما يعيش وليم في عالم « قابل للتشكل البنائى » الا أنه ليس كامل البنية . وهكذا ، فقد تحول إيكو عن الاستقامة البنيوية للسيميائية إلى « سيميائيات غير محدودة » متأثرة بفلسفة بيرس ، والتى تقوم على استنتاج اقصائى أقل .

لقد دُمرت فلسفة الضحك لأنها لم تكن ممكنة . إذ لو كانت ممكنه لتمكن الفيلسوف والسيميائى إيكو في كتابتها ، ولو كانت غير ذلك لما كتب الكاتب إيكو قط قصة عن كيفية تدميرها .

## الهوامش :

١ ـ رواية اسم الوردة The Name of the Rose من منشورات هاركوت وبراس ، نيويورك ١٩٨٣ بترجمة وليم ويفير وعنوانها الأصلي (11 nome della rosa, Bampiani, Milano, 1980)

٢ ـ ويمكننا بطبيعة الحال ان نتوقف «لنرمز» هذه الاسماء . فمن البديهي ان Baskerville يشير الى قصة دو يل المشهورة عن هولمز في قصته المشهورة كلب بسكرفيل الـ(The hound of the Baskerville: اما وليم الذي ينسب الى بسكرفيل كان يمكن ان ينسب الى موربيك ، مما يجعله يشير الى النص اللاتيني لكتاب الشعر لأرسطو المعروف بـ(primus Aristotelis de arte poetica lobre explicit) المؤرخ ١٢٧٨ الذي يسند النظرية القائلة بأن الكتاب الثاني من كتاب الشعر وجد أصلا (ففلسفة الضحك تعالج موضوع الكوميدي) كذلك فإن النص «Adso» يمكن ان يشتق من واطسون عن طريق التحويل نفسه ، بحيث تفتح الكلمة المفتاح «quatour» الطريق لمعظم أسرار المكتبة (fluis Africae) والحل النهائي للمعضلة (ص ٤٥٨) ـ كما قد اقترح ميشيل كاروول (١٩٨٤ .

٣ ـ لقد ذكرت فكرة قصة زاويتي المثلث ـ أرسطو طاليس والقصة البوليسية ـ في كتابه دورثي سايرز التي وجدت وصف القصة البوليسية الحديثة عند أرسطو طاليس في الثلاثينات (في مقالة نشرتها ضمن مجموعة مقالات تحت عنوان آراء غير شعبية Unpopular opinion في ١٩٤٦) .

٤ ـ لقد قامت بعض المحاولات لاعادة صياغة الكتاب الثاني من كتاب الشعر لأرسطو طاليس على أساس معايير علمية موثقة . وتعتبر إعادة صياغته التي قام بها لين كوبر (نظرية أرسطو طاليس لكوميديا) المنشورة عام ١٩٢٢ ، والتي اعتمدت أساسا على كتاب الشعر ومقتطفات غربية باسم «Troctatus Gilinianus» ١٩٢٢ ، التي تعتبر تلخيصا لنظرية الكوميديا عند أرسطو طاليس والتي تعتبر أقل خطورة من فلسفة الضحك التي يقول بها إيكو والتي تقوم على أساس اطار نيتشي . لكن من ناحية أخرى فإن إعادة وصياغة كوبر هي ايضا عبارة عن مجرد تفسير .

٥ ـ إضافة الى ذلك فإن رواية «اسم الوردة» تحتوي إشارة الى هذه الفلسفة الفرنسية مابعد البنيوية . فاديسو Adso في حلمه الكرنفالي (ص ٤٣٤) يرى «ليوتارد العظيم» ، حيوان كتب الأعمال ، والذي يمكن ان يكون إشارة لغوية ليوتارد المبكر (١٩٧٣) كمفهوم مخيف Leviathan «للطاقة الشيطانية للرأسمالية» .

References

Carroll, M. P. June 1984, Review of *The Name of the Rose*, *American Anthropologist*, vol. 86, no. 2.

Derrida, J. (1972), *La Dissemination*, Paris.

Eco, U. (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington.

Eco, U. (1979), *The Role of the Reader*, Bloomington.

Eco/Rosso, (1983), *Correspondence*. *Boundary 2*, vol, 12, no. 1, Fall.

Eco, U. (1983a), Postille a *Il nome della rosa*.

Eco, U. & I.A. Sebeok (eds.) (Eco 1983b), *The Sign of Three*, Bloomington 1983.

Eco, U. (1984a), *Semiotics and the Philosophy of Language*. London.

Eco, U. (1984b), Intensional Man vs. Extensional Man: A Difficult Dialogue, in *Cognitive constraints on communication*, eds. L. Vaina & J. Hintikka, 1984.

Eco, U. (1984c), The Frames of Comic 'Freedom', in *Carnival!*, ed. Thomas A. Sebeck, Berlin 1984.

Falk, P. (1985), Corporeality and its Fates in History, *Acta Sociologica*, vol. 28, no. 2.

# الأصول السيميائية
# في فكر شارل بيرس[1]

دافيد سافان جامعة طورنطو (كندا)

ترجمة : عبدالملك مرتاض

■

في سنة سبع وستين وثمانية وألف نشر شارل صاندرس بيرس في «القائمة الجدية للمقولات» وسنه لاتربو على الثامنة والعشرين عام (1559، 545، 1) [٢] . وقد ألفينا بيرس يضع تصورا عاما مدهشا ، في هذا النص ، للأصول الميتافيزيقية للفلسفة السيميائية ويباشر وضع تعريف لعلم السمات وتصنيفه . ويبتديء النص بدراسة جوهر الكائن حيث إن بيرس يصوغ فيه افتراضا قائما على وجود ثلاث مقولات أساسية للكائن يطلق عليها فيما بعد : الأولية ، والثانوية ، والثالثية . وبفضل هذه المقولات استطاع تحديد مفهوم الممثل . وهذا الممثل عبارة عن علاقة ثلاثية فيها يربط الأصل بالموضوع بواسطة المؤول[٣] . ولقد قصد بيرس قصد إلى هذا التعريف الشكلي «والعام» معا . وكان يزعم ، يومئذ ، أن السيميائية كانت أحد العلوم الأساسية ؛ وأنها كانت تشكل أحد أصول المنطق ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع . ولقد قرر بيرس في كتاباته اللاحقة بأنه كان يؤثر اصطناع مصطلح «سمة» من أجل تعيين الممثلات التي يكون بمقتضاها الفكر والفعل الإنسانيان معا هما المؤولات .

وبما أنه يوجد ثلاثة أنواع من الممثلات ، أو ثلاث علاقات ـ سمة ، فإنه ينشأ عن ذلك وجود ثلاثة علوم سيميائية مساعدة : أولها النحو الشكلي الذي هو عبارة عن دراسة لأصول السمات المعالجة لغاية في نفسها ، ومستقلة عن علاقاتها بموضوعاتها أو مؤولاتها . وثانيهاالمنطق ، أو النقد ، الذي هو عبارة عن دراسة لعلاقة السمات ومؤولاتها . وثالثها البلاغة الشكلية التي هي عبارة عن دراسة علاقة السمات ومؤولاتها . ولقد اقتبس بيرس هذه المصطلحات من الفلسفة

الإغريقية ، وفلسفة القرون الوسطى . ولكنه ، ذاك واضح ، كان له السبق في الكشف عن التركيبية ، وعلم الدلالة ، والاستبدالية . ثم يضمن بيرس ، في المقال المذكور آنفا ، التوزيع الثلاثي «للسمات بواسطة القرينة ، والتماثل (الإقونة) ، والرمز حيث عد السيميائية علما أساسيا بالقياس إلى المنطق ؛ كما اعتبر أنها تشكل الأساس لمنطق الحدود ، والقضايا ، والبراهين . وهذه السيميائية هي التي تؤسس أيضا للأشكال الثلاثة للتفكير التي تصطنع في العلوم وهي : الافتراض ، والاستنتاج ، والاستقراء .

وفي هذه الفترة نفسها التي ظهرت فيها هذه الدراسة عن المقولات ، كتب ونشر بيرس جملة من الدراسات المرموقة التي عالج فيها نظريته هذه بوجه أكثر تفصيلا حيث استخلص ، باستفاضة ، شروحه لدراسة المنطق والتاريخ ومنهجية العلوم ، وقد طبق هذه السيميائية أيضا على علم النفس ونظرية المجتمعات [٤]فما الإنسان إلا سمة ، إذ هو ، في الحقيقة ، سمة خارجية ، سمة مطروحة في العالم . وجسم الإنسان ـ السمة وحركاته يشكلان امتدادا ماديا للإنسان ـ السمة ؛ مثل الحبر والأصوات اللذين يشكلان امتدادا ماديا للغة . أما الأحاسيس والانفعالات فهي ألفاظ تأسيسية .

(2.426.5.291) . وفي السنوات الست التي تلت نشر هذاالمقال انتهى بيرس إلى التفكير في أن الإنسان حوار مع السمات ؛ وهو الحوار الذي يطرح من خلاله الشك والأسئلة ؛ بينما يعد «الحركات والمعتقدات مؤولات . إذ هذه المعتقدات والحركات هي التي تترجم ، فيما بعد ، إلى حوار مع مجتمع السمات .

فقد وضع بيرس تصورا عاما لنظرية علم الأخلاق التي بها تسوس المعايير السيميائية الجماعة بصورة واسعة أنى كان هذا الحوار . وكل ما بقي من حياة بيرس ، إلى يوم وفاته سنة أربع عشرة وتسعمائة وألف ، خصصه لمعالجة هذه الفلسفة السيميائية متوسعا في تطبيقها على حقول لا تحصى ( . . . )[٥]

# ـ ١ ـ

إن سيميائية بيرس صارمة المنهجية إذ أسست على تحليل مقولاتي للكائن . وإني أسعى في هذا المقال ، إلى تقديم مبسط لمقولات التحليل الثلاثي للعلاقة ـ السمة القائمة على هذه الثلاث المقولات . إني سأشرح ، في الفصل التالي ، التصنيف البيرسي للعشرة الأنواع من السمات .

كان «كانت» طرح السؤال التالي ، وذلك لدي نهاية القرن الثامن عشر ؛ كيف يمكن للمعرفة التركيبية أن تكون ممكنة بعيدا عن أي «اختبار ؟ ويميل بيرس إلى الاعتقاد بوجود مسألة مسبقة وأساسية وهي «كيف يكون التركيب ممكنا بأي «وجه من الوجوه ؟ » (2-680) وكيف تعاد التعددية إلى الوحدة ؟ إن الأمر يتعلق بسؤال يعود إلى افلاطون ؛ وهو السؤال الذي اتخذ جملة من الأشكال : كيف يمكن جمع عدد كثير من الأشياء بحيث تغتدي قادرة على تشكيل شيء واحد جديد ؟ وكيف تستطيع جملة من الأفكار أن تنتظم في بنية واحدة ؟ ثم ، كيف يمكن توحيد محمول مع موضوعه (SUJET) ؟ وكيف توجد المعرفة مرتبطة بموضوعها (SON OBJET) ؟ وإذن فالشأن يتعلق هنا بمسألة أساسية فيما يعود إلى تغير النمو وتطوره : فكيف تغتدي المعالجة ممكنة ؟ وكيف يسير التطور بالقياس إلى العلم ، والفن ، والتكنولوجيا ؟ إن بيرس يجيب بأن التركيب لا يكون ممكنا إلا بفضل الاستحضار ؛ فكن وصر إنما يعنيان إمكانية الاستحضار (5-257) ؛ كما يؤكد بأن «الاستحضار هو تعاقب منتظم . فلم إذن يكون هكذا ؟

خذ وحدة بسيطة غير مركبة . لقد برهن أفلاطون في «البارمينيدا» على أن ليس هناك شيء يمكن أن يقال عنه ؛ إنه صحيح صحة مطلقة إذا تعلق الشأن بوحدة بسيطة . ومن أجل التنبؤ بأي شيء متعلق بموضوعها يجب تقسيمها إلى ثنائية مشكلة من موضوع ومحمول . ولا يمكن أن يقال عنها بأنها واحدة ، ولا حتى أنها موجودة على سبيل القطع . إذ لا شيء ينال من وراء افتراض وحدتين أو أكثر من هذا الجنس . فإذا كان لا شيء يوجد حقا بالقياس إلى الواحدة أو

الأخراة ؛ فإن اختلافهما يغتدي باطلا (3.464.4.319) . إن بيرس لا يبتدىء إذن بالكائنات الأساسية ولكن بالكائنات الترتيبية ؛ ليس بواحد إذن ، ولكن بأول .

إن كل شيء يعزل يمكن أن يعتبر الحد الأول لسلسلة . وتختلف هذه الحدود بعضها عن بعض بكل الوجوه الممكنة . فماذا نقول عنها حين نثبت بأن كلا منها يمكن أن يكون أولا ؟ وأن يكون أولا معناه كونه بدءا جديدا ، أصلا ؛ فلا شيء إذن يحدد مسبقا ما هو أول . لنفترض ، مثلا ، إن رقم «٥» أول ؛ فماذا سيكون الثاني ؟ إن هذا الثاني لما يتحدد : ويمكن أن «٦» ، كما يمكن أن يكون «٤» ، كما لا يمتنع كونه «١٠» . . أو كل ما تريد . إن الأول حر وغير محدد ، وأن مقولة الأولية هي مقولة البدء ، والجدة ، والحرية ، والإمكان ، والاطلاق . إنه يمكن اتخاذ أي شيء على أساس أنه منطلق ؛ وإذن ، على أساس أنه أول .

والمثالان اللذان يؤثر بيرس تقديمهما هما المزية والوعي . وقد افترض بعض الباحثين ، خطأ ، أن الأمر يتعلق بمقولات الأولية . وأنهما (في الحقيقة) أولان ، وليس أوليتين . إذ أن ما يطلق عليه أساس العلاقة ـ السمة هو أول .

ويبتديء العضو الثاني لسلسة ما ، بأن يحدد ويقر الأول . أنه يضع حدا . وأنه ليغلق باب . إذ الأول وحده ليس إلا إمكانا لسلسلة . أما الثاني فيحدثن هذه السلسلة ، كما يتضمن الوجود . ففي هذا التدرج القائم على مبدأ الثنائية الأساسية يحدد العضوالثاني السلسلة . إنه حد فاصل . إذا لو حلل الكائن بواسطة حدود الأولية ، أو الثانوية ؛ لما وجد قانون ولا انتظام ؛ إذ سيغتدي الثاني تعسفيا ولا متوقعا . سيقوم الأمر (في هذه الحال) على مجرد الحظ .

ذلك بأنه لا يوجد في سلسلة المصادفات ، في رأي كولوقورف ، وشايتين تحديد للأعضاء بقدر ما يوجد فيها إحصاء لهذه الأعضاء . إن السلسلة الأساسية لعضوين اثنين هي سلسلة مصادفات . فالثانوية إذن هي مقولة وجود ، وحدود ، وكبح لغلواء التعسف . ويضرب لنا بيرس للثانيات : رد الفعل ، والمقارنة الفظة ، والواقعة الفظة أيضا ، والأحداث التعسفية أو الناشئة عن المصادف . إن موضوع العلاقة ـ السمة هو الثاني .

وهناك شكلان اثنان للثانوية . وعلى الرغم من أن الأول والثاني يختلف أحدهما عن الآخر ، إلا أن اختلافهما ليس تناظريا ؛ إذ الأول لم يوسم ، على نقيض الثاني . الأول الذي ليس إلا إمكانية : إنما يسيره ويحدده الثاني . فالثاني فاعل والأول متفاعل . ويري بيرس أنه يوجد موضوعان للسمة : أحدهما فاعل حركي ، والآخر متفاعل وداخلي عبر أساس السمة .

وإضافة حد ثالث في السلسلة يفضى إلى إمكانية تدرج منتظم غير تصادفي . ويمكن أن يكون القانون لأدني للسلسلة مثلا «ن» + ١ . والقانون الذي يدرج الحد الثالث هو الذي ينهض بوظيفة الربط بين الأول والثاني ، وبين الثاني والثالث . ومبدأ التركيب هوالذي يوحد سلسلة :

أ . يمثل العلاقة بين الأول والثاني ؛

ب . يمثل هذاالمبدأ علاقته الحميمة بالثاني ؛

جـ . يجسد أيضا أن العلاقة بين الأول والثاني هي ذاتها تلك التي تقوم بين الثاني والثالث .

والحد الثالث يجسد علاقة ثلاثية صحيحة لأن كلا من الحدود الثلاثة ممثل من قبل الأخريات . وعلى الرغم من أن حدا رابعا ، أو خامسا ، قد يستطيعان ، هما أيضا ، تغيير القاعدة إلا أن الثالث ، الذي هو الأول ، يظل مجسدا لمبدأ التحليل الصحيح .

إن الثالثية هي مقولة التركيب ، والوسطية ، والاستمرارية ؛ فكل ما هو وسيط بين شيئين ، وقابل للتوحيد بينهما ، هو ثالث . ومن بين الأمثلة التي يضربها بيرس بهذا الصدد :

- طريق بين نقطتين ؛
- رسول ؛
- مؤلف من ثلاثة حدود ؛
- ترجمان ؛
- العادات والقوانين واللغة هي أيضا ثالثات .

إن الثالثية مقولة سيميائية لأنها ، كما كنا رأينا ، بمثابة الثالث المركب بمثوله هو

نفسه ، كممثل للثاني عبر استحضاره للأول . إن المؤول هو الثالث لأنه واسطة بين الأساس والموضوع بالقياس إلى سمة ؛ بمثوله ، هو نفسه ، كممثل للأساس والموضوع . وبما أن المؤول هو الأساس الثالث لعلاقة ثلاثية صحيحة ؛ فإنه يمثل تحت ثلاثة أشكال .

أولا : يؤول المؤول السمة انطلاقا من داخل أساس هذه السمة .

ثانيا : يؤول المؤول السمة ، خارجياً ، فى الأساس على أنه ذو تأثير شديد الحركية .

ثالثا : يؤول المؤول ويصحح نفسه تصحيحا ذاتيا .

وإننا سندارس الشكلين الاثنين لموضوع السمة أولا ، والأشكال الثلاثة لمؤولها لاحقا .

فكيف يعرف بيرس السمة ؟ يقترح علينا صنفين اثنين من هذا التعريف . أما الأول فهو أوغل في الشكلية لأنه يقوم ، ضمنيا على ثلاث مقولات : «سمة أو ممثل إنما هو أول يحاور ، مع ثان يسمى موضوعه ، علاقة ثلاثية هي من الصحة بحيث تستطيع التحكم في ثالث يسمي مؤولها . وهو قابل ليحاور ، مع موضوعه ، العلاقة الثلاثية نفسها التي كان تحاور بها مع هذا الموضوع نفسه» . (2-274) .

وكثيرا ماكان بيرس يعرف السمة أيضا تحت عبارة الفكر والتأويل الإنساني . إن سمة ما ، أو ممثلا ما ، هي شيء يحل محل أحد ما ، لشيء ما ، تحت علاقة ما ، أو صفة ما . إنها تهدي إلي شخص ما ؛ أي أنها تنشيء سمة مماثلة ، أوأكثر تطورا ، في تمثل هذا الشخص . وهذه السمة التي يخلقها خلقا أطلق عليها «مؤول» السمة الأولى . وهذه السمة أيضا تحل محل شيء بالقياس إلى موضوعها . إنها تحل «محل هذا الموضوع لا في علاقاته الفرعية ، ولكن بإحالته على شبه فكرة أسميها في بعض الأطوار أساس الممثل» (2-288) .

وقد ألفينا بيرس يؤثر النوع الأول من الحد الذي هو أكثر شكلية ؛ إذ ليست الروح والأفكار هي التي تفسر السمات ، إذا شئنا الدقة ، ولكننا ، بالأحرى ، نظرية السمات هي التي تفسر الروح ، والفكر ، والأفكار جميعا . إن السيميائية

ليست أساسا للمنطق وحده ، وإنما هي أيضا أساس للانثروبولوجيا وعلم النفس . فالإنسان سمة ، أما الروح فليس إلا امتدادا منطقيا للمؤولات . وكدأب بيرس ، سأصطنع في هذا المقال لفظ «سمة» الممثل «الذي يندرج ضمن اللغة الجديدة . وإني أعني بـ «السمة» تلك العلاقة الثلاثية للأساس ، وللموضوع ، وللمؤول معا . وبما أن استعمالنا المألوف للفظ يقترب أطوارا ، مما يعنيه بيرس بلفظ «أساس» ؛ فإني سأصطنع أحيانا «السمة ـ الأساس» وذلك حين سيكون الشأن خاصا بتوضيح المعنى .

إن السمات لا تشكل إذن صنفا من الكائنات بين الأخريات ، كالفئران مثلا بين الحيوانات ؛ أو الطاولات في مجموعة أثاث . فكل يستطيع الإسهام في العلاقة السمة : سواء بصفته أساسا ، أم موضوعا ، أم مؤولا . وكل يخضع للمكانة المبوأة في السمة : باعتباره إما أولا ، وإما ثانيا ، وإما ثالثا . إذ حين يكون وحده ، فإن الأساس والموضوع يشكلان هما أيضا سمة افتراضية . وأنهما بغير المؤول لا يرقيان إلى مستوى «السمتين» بحق .

وقد يمكن أن نفهم فهما أمثل مما يريده بيرس من «سمة» ، و «أساس» ، و «موضوع» ، و «مؤول» إذا درسنا مقولتي السمة : الواحدة تلو الأخراة . لقد أثبت بيرس أنه يمكن تحليل أي «سمة تحليلا كاملا إذا توصلنا إلى تصنيفها في أحد الأصناف العشرة . ذلك بأن أي «سمة يجوز أن تصنف بحسب طبيعة أساسها (صنف واحد) . كما يجوز أن تصنف بحسب طبيعة أساسها (صنف واحد) . كما يجوز أن تحلل تبعا لوظيفة طبيعة موضوعاتها ، وطبيعة العلاقة بين الأساس وموضوعه (ثلاثة أصناف) . وأخيرا يمكن لسمة ما أن تصنف حسب طبيعة مؤولاتها وطبيعة علاقاتها إزاء مؤولاتها (ستة أصناف) . وأخيرا يمكن لسمة ما أن تصنف حسب طبيعة مؤولاتها وطبيعة علاقاتها إزاء مؤولاتها (ستة أصناف) . في كل صنف توجد ثلاثة أصناف فرعية : مما يشكل إذن ثلاثين صنفا فرعيا من الجملة . إن كل سمة ، حين يتم تحليلها نهائيا ، ستجد مكانتها بين هذه الأصناف الفرعية بالقياس إلى أحد الأصناف العشرة الرئيسية (٦) .

## ـ ٢ ـ

لنبدأ بالأساس ، ذلك بأننا كثيرا ما نتحدث عن السمة بعبارة سمة ـ ناقلة . والأساس ، في مفهوم بيرس ، هو وجهة نظر أو طابع ذوا مميزات تكون السمة ـ الناقلة بمقتضى الوظيفة مؤولة إلى السمة وموضوعها . فليس الأساس إذن هو السمة ـ الناقلة ؛ إذ هذه السمة ـ الناقلة تمتلك جملة من الخصائص غير المتلائمة مع وظيفة السمة . ولعل ضرب مثل واحد أن يتيح لنا توضيح ما يريد إليه بيرس . إنني أستطيع أن اصطنع عينة من الألوان مثل سمة لون الرسم الذي أريد شراءه . ويمكن أن تكون هذه العينة مربعة أو مستديرة . كما يمكن أن تكون من ورق أو «بلاستيك» . وكل هذا لا يتلاءم مع نظرة وظيفة العينة في السمة . ويظل «لون العينة وحده هو الذي يشكل الأساس ؛ ذلك بأن هذا اللون هو الذي يمثل وجهة النظر التي بمقتضاها يمكن للعينة أن تؤول على أساس أنها سمة لون اللوحة التي أريد أنا ابتياعها .

يوجد ثلاثة أصناف فرعية للأسس التي يطلق عليها بيرس السمات النوعية ، والسمات الفردية ، والسمات العرفية . إن السمة الوصفية ليست سمة ـ أساسا إلا من حيث وحدة صفتها وبحكم استقلاليتها عن كل علاقة حيزية أو زمنية بالقياس إلى موضوعها . إننا نستطيع أن نعتقد بأن «الضوء الأحمر الذي يعني وجوب توقف أولى السيارات ؛ واللهب الأحمر الذي يتيح تعيين الصوديوم ؛ أو تغريد طائر يعني تغريده هذا الإعلان عن امتلاك موقعه : هي كلها بمثابة سمات نوعية : ولكن هذا خطأ . إذ هي في الحقيقة سمات فردية تخضع للسمات النوعية . وفعلا ، فإن في هذه الأحوال ، كما في نظائرها ، ليست الصفة ، ولكن الفعل ، أو الارتباط التكييفي هوالذي يشكل وجهة النظر التي بالمنطلق منها يضطلع الضوء الأحمر . . بوظيفة تتجسد في السمات ـ الأسس التي تكون سخريا لمؤولاتها . إن وظيفة الضوء الأحمر بالقياس إلى السواق هي بمثابة عقود شرعية ، ونفسية وغيرها يقوم الالتزام بها أنى وجدت في نحو من طريقهم . على حين أن الأصفر يكون للصوديوم لأن المؤول يعرف الربط الفيزيقي «بين أكسدة

الصوديوم وإنتاج ضوء لموجة طويلةما . أما تغريد الطائر فليس إلا إشارة دالة على امتلاكه للحيز المحيط به ؛ وذلك بفضل بعض بنى الجوانب الوراثية أو المكتسبة بالتعلم . فاللون المؤول بالسمة ـ الأساس هووحده كاف لتحديد هوية لون الرسم . فإذا كنت أعلم السباحة لشخص ما ، فستكون حركات ذراعي وجسمي كله صفة يمكن تأويلها ، في حد ذاتها ، بالسمة ـ الأساس لحركات مماثلة ، نوعيا ، لحركات تلميذي . ففي كل مرة تكون فيها الصفة سمة ـ أساسا : أتعلق الأمر بالتقطيع ، أم بالتقليد ، أم بالإيماء ، أم بالعكس ، فإن هذه الصفة تكون سمة ـ نوعية . أن التستر والتقليد التمثيلي هما ، في معظم أطوارهما ، مؤولات للسمة النوعية . وإذن فأهمية السمات النوعية بالغة . بل إنها ضرورية لتبليغ الصفات . إن السمات النوعية هي أصل كل الاستعمالات المجازية ، والمتشابهات والمتماثلات .

ومن الأهمية بمكان أن نذكر بأن بيرس يعين ، بواسطة الصفة كل صفة قابلة لأن تعتبر وحدة ، وتكون في الوقت ذاته جديرة بالتجرد عن تزامنها الخاص . إن الصفة تتسم بالعمومية ، ويمكن أن يتنوع سلوكها عدة مرات ، ولجملة من الأشخاص ، في لحظة واحدة . كما يمكن أن تكون لها تركيبية منظر طبيعي لجبال الألب أو نهاية لأحدى سمفونية بتهوفن . إن الصفات مضببات ، وليس لهن حدود دقيقة ؛ إنهن يخضعن للتأويلات ، ولا يمكن أن يقعن تحت الحساب . إذن فلا يمكن أن نطبق عليهن ، بصرامة ، مبدأ اللاتناقش . إن الفارق اللطيف في لون الأسمر قد يكون أحمر على الرغم من أنه قد لا يكونه حقا . إن ما هو مرعب يغري وينفر في الإبان ذاته . إن مثل هذا المظهر التناقضي هو الذي ينشأ عنه ما يطلق عليه فرويد «السيرورات البدائية» للفكر ، لا ذاك المشخص للسمة الوصفية . وأنه لمن أجل هذه الصفة نفسها غالبا ما تكون هذه السيرورات عائمات ومتناقضات فيما بينهن .

أما النوع الثاني من الأساس فهو السمة الفردية . وفي هذه الحال ، فإن الظروف الخاصة التي تحدودق بالحديث ، أو بالشيء المنعزل ، هي التي تشكل أساس السمة . فالطلقة المفاجئة من مسدس والمعلنة عن منطلق مسابقة هي

سمة فردية . ذلك بأن رائحة البارود المحترق ، وثقل المسدس ، ليسا متلائمين مع السمة الأساسية ، فالأمر إذن يتعلق بحدث خاص ؛ إذ التمزيق المفاجىء للصوت ، في هذه اللحظة بالذات التي يُطْلِقُ فيها رسميٌّ النار ، هو بعينه السمة - الأساس وليست عينات الأحجار القمرية إلا سمة فردية هي أيضا . على حين أن فردانية هذه الأحجار ، والمكان المحدد والموقع اللذين وجدت فيهما ، ثم الدلالات المحددة لسنِّها ، تشكل علما للسيرورات التاريخية لتكون القمر ، والأرض ، والنظام الشمسي معا . إن الأحجار القمرية تحمل أيضا ، بلا ريب ، سمات وصفية ؛ بيد إن هذه السمات الوصفية خاضعة للأساس من حيث هو حادث حقيقي .

والموقظات للغرائز الفطرية للحيوانات تجسد تشكيلة أخراة للسمات الفردية . إن الإفراز الغدي الذي تفرزه فراشة لفراش على سبيل الرغبة الجنسية ، أو جثوم طائر ، أو حركاته ، إزاء طائر آخر ، هو الذي يطلق ، أو يقيد ، الاستجابات التي تتجسد تبعا للأحوال الخاصة المتزامنة مع ظروفها . ولكن صفات هذه السمات لا ينهضن بوظيفة الإشارات ؛ وإلا فإن هذه الصفات تقضي إلى شيء ما مختلف ؛ مالم يعتبرن خارج سياقهن ؛ وما كان هذا السياق خاضعا للتغير ، أو إذا كان الحيوان المستجيب لصنوه لم يكن قد بلغ المبلغ المطلوب من دورته النهارية أو الموسمية .

كما أن الألفاظ التي تصطنع في المناسبات والطقوس تعد ، . هي أيضا ، سمات فردية . على حين أن مفعول الألفاظ التي تستخدم في حفلة زفاف ، أو في قسم بمحكمة ، أو حتى حين يتلو قاض قرار حكم - يخضع لسياق معين ؛ أي لوضع الشخص الذي يتفوه بهذه الألفاظ ، وفي بعض الأطوار يخضع لنبر الصوت المستخدم . ولنكرر . أن هذه السمات الطقوسية والمعبرة بنفسها ليست إذن ، في حقيقة الأمر ، إلا سمات فردية . إذ كل من السمات الفردية والسمات الوصفية يخضع لها معا .

بينما تشكل السمات العرفية النوع الثالث للأساس . إن سمة عرفية ما هي ، قبل أي شيء ، السمة التي يكون أساسها قانونا ، وقاعدة ، وإقناعا ، أو

عادة . فاللغة ، والإشارات ، والبني الثقافية والاجتماعية لمجتمع ماهي حتما سمات عرفية . إن كل مثال هو بمثابة سمة لأنه يتعلق بعينة نوع ، ثم لأنه جواب قاعدة . فبدون القانون أو القاعدة اللذين يفضيان إلى تاويلها ، فإن أي مثال ليس إلا تصرفا ظرفيا لا معنى له .

وإنه لمن الخطأ الفادح أن يعتقد معتقد أن السمات الوصفية ، والسمات الفردية ، والسمات العرفية معا ، بمثابة ماهيات مختلف بعضها عن بعض . بل إن الأمر لا يتعلق إلا بثلاث وظائف مختلفة تتخذ لها مظاهر متنوعة بمقتضى أي شيء ، وتستطيع أن تستحيل إلي أساس لسمة ما . إن شيئا واحدا يمكن أن يكون في الوقت ذاته ، من وجهة نظر ما ، سمة وصفية ، لسمة فرية أخراة ، أي لأي سمة أخراة عرفية .

## ـ ٣ ـ

أما الحد الثاني للعلاقة بالسمة فهو الموضوع . ولما كان هذا المفهوم يتبوأ المكانة الثانية في حقل العلاقة بالسمة ، فإن مسلمة الثانوية تستدعي وجود نوعين من الموضوعات . إن ثانيا يكون خارجيا بالقياس إلي الأول ومستقلا عنه . ولكن هذا الثاني ، من وجهة أخراة ، يحصر الأول ويقرر أمره . ويميز بيرس بين الموضوع الخارجي والمستقل عن الموضوع الداخلي ، وبين الموضوع من حيث ما هو موجود في أساس السمة . ويطلق على الأول «الموضوع الحركي» ، وعلى الثاني »الموضوع المباشر» . وواضح أن العلاقة بين الموضوع الحركي وأساس العلاقة هي ثنائية . وإذن فيمكن تصنيف السمات بحسب وظيفة موضوعها الحركي ، ووظيفة موضوعها المباشر ، ثم أخيرا بحسب العلاقة الثنائية بين الأساس والموضوع الحركي . ولعلنا سنستطيع تجنب سوء الفهم لو ، قبل تحديد ما هو موضوع السمة ، نحن بينا ما لايكونها ، ذلك بأن الموضوع لا يكون بالضرورة ما تحيل عليه السمة . إن المرجعية تعني مؤول السمة . . وأننا لا نتساءل عن إلى شيء تحيل هذه السمة إلا حين تطفح مثل هذه الأسئلة أمامنا : فما هو مرجع ظرف ما ، أو وجملة ما ، أو كذبة ما ، أو سؤال ما ، أو أمر ما ؟

ويحدد بيرس موضوع السمة من حيث «افتراضها ، مسبقا ، المعرفة من أجل إحاطة إضافية بموضوعها» (2-231) . ويتابع بيرس : «إذا وجد شيء قادر على نقل معلومة ما بدون أي علاقة مع أي شيء ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، مما يعرف الشخص الذي يفهم هذه المعلومة حين بثت إليه (وينشأ عن هذا التصور معلومة لا تخلو من غرابة) ؛ فإن هيكل هذا الضرب من المعلومات ، لا يسمى ، بهذا الحجم سمة» (2-231) . يجب أن يوجد محيط أو سياق هو الذي يحدد الأساس ويقرر أمره ، لكي يكون سمة لمؤول الشيء الذي يوجد عبر هذا السياق . إن الأساس والمؤول معا لا ينبثقان عن العدم . بل إنهما لينهضان في حضن عالم ما ، وسياق ما ، حيث يرتبطان فيهما بتجربة حميمة . يجب أن يستقل هذا السياق في وجوده عن السمة ، كما يجب ، مع ذلك ، أن يحدد السمة ـ الأساس وكل مؤولاتها بصورة تستطيع كلها أن تفضي إلي قرائن لوجود هذا السياق . وإذن فالموضوع ليس هو ما تعيّنه السمة ، ولكنه ، وباستقلالية عنها ، هو ما يجعل الانسجام قائما ، لدي نهاية الأمر ، بين كل مؤولاته . خذ لذلك مثلا مجموعة الكواكب والشمس ؛ إذ سيتعلق الشأن هنا بمواضيع تستطيع حركاتها أن تؤول على أنها سمات . ولنضرب لذلك مثلا آخر : شخصا منفعلا يبدي عن بعض الأعراض المرضية النفسية حيث إن هذه الأعراض ، بالقياس إلى مؤول ، هي سمات لشيء ما موجود عبر سياق سلوك لا يفتأ يتكرر ، ويكون ذا ارتباط بشيء ما لغير ما يوجد في سياق الأعراض ، وإذن فالسياق لا ينبثق عن السمة . بل إنه ، بعد ، موجود ، وموزع بواسطة السمة ومؤولاتها . وفي حضن هذا السياق المعيش ، المؤولات المتعاقبة تحدد هوية الموضوع بدقة متنامية . إن السمة الأساس يمكن أن تعتبر على أنها عينة منفصلة عن هذا الموضوع ؛ وبحكم ذلك ، تكون أيضا قرينة لتحديد هوية الموضوع . ولما كانت هذه العينات وهذه القرائن موجودة عبر السمة ـ الأساس نفسها ، فإن بيرس يطلق عليها (على العينات والقرائن) : «موضوعات مباشرة» .

وإذن فما هو موضوع الأمر ؟ ضابط يأمر رجاله (مثلا) بوضع السلاح . إن الأمر المعلن هنا هو أساس السمة ، وسلوك الرجال يعني انهم هم المؤدون

للدور . والموضوع الحركي هو إرادة الضابط المأذون له قانونا ، وهي الإرادة المتجسدة في السياق الذي يتلاءم مثلا وميدان التمرس على الرماية . فالموضوع المباشر إما أن يكون قرينة ، وإما أن يكون مظهرا لهذا الموضوع الحركي المتجسد في السمة الفردية ؛ أي نبرة الصوت وقوته لدى إصدار الأمر . وبسؤال آخر : هل هناك موضوع ؟ يكتب بيرس (بهذا الصدد) : «لنفترض بأنني أستيقظ ذات صباح قبل حليلتي ، ثم وهي تستيقظ تطلب إلي : ما أحوال الطقس ؟ إن الشأن يتعلق هنا بسمة موضوعها ، كما عبر عن ذلك في السؤال ، الطقس السائد في تلك اللحظة بعينها ؛ ولكن موضوعه الحركي «هو الانطباع الذي كان يوجد لدي وأنا أنظر إلى خصاص النافذة الخارجية» (8-314) . فالموضوع الحركي هو هذاالمظهر الذي يستقريء ، في سياقه ، السمة ويحدد امرها : فبيرس ينظر حرفيا إلى حال الطقس السائد ، من النافذة .

وإذن فما هو (يا ترى) موضوع لفظ مكتوب (مثل) : «و» (ET) إن ذلك يخضع بوضوح للسياق . فإذا كتبه شخص متقعر ظل يكتبه أبدا «TE» وكتبه للمرة الأولى بطريقة صحيحة ، فإن الموضوع سيصبح حينئذ تعديلا لحاله . ويجوز أن يكون الموضوع المباشره هو غرابة اللفظ المكتوب الذي ستكون تهجينه ، من جانب آخر ، صحيحة . ثم إذا قلت وأنا أنظر إلى يحيى ومريم اللذين دلفا نحو الأمام مني : «هذان يحي ومريم . فإن الموضوع سيصبح يحيى ومريم ، والموضوع المباشر سيغتدى اقتران اسمي «يحيى» بـ «مريم» .

أما المسلمات فإنها توحي إلينا بوجود ثلاثة أضرب من الموضوعات الحركية . أولها الموضوع الحركي «الذي يمكن أن يكون ممكنا . والممكن هو ملكية ، أو مجموعة من الملكيات ، كما هو الشأن بالقياس إلى البياض ، والجمال ، والكتلة مثلا . (ويعتبر بيرس الكتلة الفيزيقية «ممكنا» لأنها لا توجد خارج فعل الجسم الذي يجعلها ظاهرة) . إن السمة التي تعتبر سمة ـ أساسا لموضوع حركي ، تهيء لدى بيرس ، سمة تجريدية ، والنوع الثاني من الموضوع الحركي «هوالحديث المتزامن ، أو الكائن ذو الحيز الزمني الحقيق . ولعل شارلمان أن يكون أحسن مثال على ذلك بما هو دفقة من نور . إن سمة مثل هذا الموضوع هي

سمة تجسيدية . أما ثالثها فإن الموضوع الحركي يمكن أن يكون قانونا ، أو عادة ، أو استمرارية ، أو مبدأ . وتسمى سمات هذه الموضوعات جماعية .

كما يجوز أيضا تصنيف السمات تبعا لوظيفة موضوعاتها المباشرة . أما المسكنات فلا يجوز لها أن تبدو في السمة الا عبر الشخص نفسه ؛ وذلك بفضل انقسامه إلى أمثلة خاصة ، أو بواسطة وصف ما . إن أي سمة تتضمن موضوعا مباشرا هي سمة توصيفية . ويفضي التزامن المحسوس ، في موضوع ما ، إلى شيء من التأثير في السمة . فأنا حين ألتقي بصديقي إنما أناديه باسمه . وحين أشاهد برقا ، أستطيع أن أريه ببناني قائلا : «هناك !» وإذن فالسمات التي تتضمن الموضوعات المباشرة ، من هذاالنوع ، هي سمات تعيينية . على حين أن الموضوع المباشر لقانون ما ، أو عادة ما ، أو معشر من الموضوعات سيكون اقترانا منطقيا ، أو انفصالا ، أو شرطيا . اذ يمكن أن استحضر هرما من الفواكه قائلا : «هذا ، وذاك ، و . . .» ؛ فإذا كنت أرغب إلى شراء بعض هذه الفواكه ربما قلت : «هذا ، أو ذاك ، أو . . .» . إن أي قانون أوعادة يعبر عنهما في السمة بواسطة : «إذا حدث هذا ، فحينئذ . . .» . ويطلق بيرس على هذه السمات روابط .

إن العلاقة بين الموضوع الحركي والسمة ـ الأساس علاقة سيميائية . فكيف إذن يرتبط الموضوع بسمته ؟ إن بيرس يتحدث ، في بعض الأطوار ، عن الموضوع وكأنه متلفظ السمة . وبين المتلفظ والتلفيظ توجد علاقة يكون فيها المؤول محكوما عليه بالاستعمال إذا شاء تحديد هوية المتلفظ . لقد يمكن تصنيف السمات إلى ثلاثة أصناف مختلفة بحسب الثلاثة الأشكال التي تتخذها هذه العلاقة الثنائية . ففي مثل هذه الحال يصادفنا أشهر تثليثات بيرس : الإقونة ، والقرينة ، والرمز . إن الموضوع الحركي الذي هو نوعية ممكنة يرتبط بسمته التوصيفية بتماثل أو تشابه نوعي . إن كل سمة ذات صلة بموضوع من هذا النوع فهي إقوانة . كما أن عينة الثوب التي يعرضها على خياطي هي إقونة أيضا . ولكن هذا يسرى أيضا على رسم أو شبكة نغمية . أما حين يتزامن موضوع محسوس بارتباطه بسمته التعيينية بفعل ما مباشر ، أو ببعض رد الفعل ، مثل ما

نلحظ من تأثير الريح في أجنحة طاحونة ، فإن السمة حينئذ تكون قرينة . إن فعل الموضوع التزامني «يمكن أن يمر» بسلسلة لا تفتأ تتكرر . وهكذا يصبح شارلمان قرينة لأنه مرتبط بسلسلة من الوثائق ، والآثار ، وهلم جرا ؛ أي لأنه فرد كان موجودا في زمن ما . وعلى أن القرينة قد ينشأ عنها أقونة كما يتمثل ذلك في اللوحة التي تتخذ اسم نموذج عنوانا لها فإنها تكون من وجه ما قرينة ، ومن وجه ما آخر إقونة .

وأخيرا فإن قانونا ، أو قاعدة ، أو عادة يمكن أن لا يرتبطن بسمتهن إلا بواسطة المؤول للسمة . ولن تكون هذه السمة حينئذ إلا رمزا . والاتصال بموضعها بواسطة المؤول عنصر أساسي لتعريف الرمز . إن الرمز هو النوع ، والقانون ، والسمة العرفية . فليست اللفظة المطبوعة على صفحة ما رمزا ، ولكنها تضاهيه ، أو تكون جوابا عنه . وإذن ألا يكون الرمز «رَجلٌ» ، مثلا ، مرتبطا بموضوعه ، وبالصنف . الجماعي للرجال ، إلابفعل أنه مؤول بسمة هذا الصنف ؟ ذلك بأننا بدون رموز لا يمكن لنا تقديم الأصناف ولا القوانين .

إن قصيدة ما هي رمز بمقدار ما يكون الصنف العام للسلوك الاجتماعي . ومثل ذلك يقال في العلم الوطني ، وفي النقود كوسيط للتبادل ، وفي توقيع وثيقة شرعية ، وهلم جرا . وإذن ، فيجب أن يخضع الرمز للإقونات والقرائن .

ومن الواضح أن السمة تكون عبارة عن سلسلة من المواضيع المنتظمة انتظاما تراتبيا مثلها مثل السمات التي يمكن أن تكون مركبة ومبنية على نحو تراتبي أيضا (قصيدة ، قصة ، موقف سياسي لحكومة ما) . إن موضوع السمة المركبة هو بمثابة عالم صغير يرتبط في حضنه الشمس بالكواكب .

## ـ ٤ ـ

لقد وصفنا ، حتي الآن ، أربعة من العشرة الأصناف التي ينهض عليها تحليل السمات . أما الصنف الأول فكان تحليله على أساس اتباعيته للسمة ، وأما الثلاثة الأخريات ، فبما اتباعهن للموضوعات . وسنعني الآن بالعامل الثالث

للعلاقة ـ السمة الذي ، هو أيضا ، من الأهمية بمكان وهو المؤول حيث أن بيرس يستخلص ستة أصناف أخرى ذات أهمية قصوى في تحليل السمات .

فما المؤول ؟ فأما في معجم العلاقة ـ السمة الثلاثية ، فالأساس هو الحد الأول ، والموضوع ، أو المتلفظ ، هو الحد الثاني ، والمؤول هو الثالث . وباعتبار المؤول ثالثا ، فإنه يجسد حد السلسلة التي تتضمن القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة بعضها ببعض . ويمكن تحليل المؤول تحت ثلاثة شروط .

أولها : يكون المؤول سمة ـ قاعدة تمثل علاقة بين السمة الأساس ، وموضوع ما .

وثانيهما : يجسد المؤول أن العلاقات بين السمة ـ الأساس والموضوع من وجهة ، وبين المؤول والموضوع من وجهة أخرى ؛ إنما تتعلق بالقاعدة نفسها .

وإذن ، فالمؤول إنما هو سمة ـ قاعدة مرتبطة بموضوعها بواسطة سمتها ـ الأساس .

ولعل هذه الأمثلة أن توضح التصور الأساسي لبيرس . لنفترض بأن انجليزيا يدرس اللغة الفرنسية فسيصادف لأول مرة لفظ رجل (HOMME) وسيعرف ، بالطبع ، إن إقحام (HOMME) و (MAN) لم يَكُ الا مصطلح قراءة للمعاجم . فبناءً ، إذن ، على هذا الاصطلاح المعجمى ، فإن لفظ رجل (MAN) يجسد قاعدة ـ مؤولة يستحيل الرجل (HOMME) بمقتضاها إلى سمة ـ أساس لهذا الصنف ذاته المنتمى إلى ذوات القوائم المنزوعة الريش والتي يجسدها ، هي أيضا لفظ (MAN) . فالمؤول واسطة بين السمة ـ الأساس وموضوعه ( صنف ذوات القوائم التي لا أجنحة لها ) حيث أنها بفضل المؤول وحده وقعت تحت حكم علاقة سيميائية . فإذا أقصينا ، لهنيهة ما ، الفرضية البرسية القائلة بهيمنة السيميائية على علم النفس ، وأننا نسمح لأنفسنا بالحديث عن المؤول ـ القاعدة على أساس انه فكرة في النفس ، فإننا قد نستطيع أن نقول بأن السمة ـ الأساس « رجل » تجسدها الفكرة القائمة في نفس المؤول باعتباره هو ايضا موضوعه الصميم . ولكن علينا أن نذكر بأن الأمر يعدو كونه طريقة

للكلام ، إذ ليست الأفكار ولا النفوس ، في رأى بيرس ، هي التي تؤول السمات ، ولكن السمات هي التي يجب أن تؤول الافكار والنفوس جميعا .

ولنسق مثلا آخر من أمثلة بيرس . فاذا أدرنا الحرف ( اللاتيني ) (P) من حول السطر الذى طبع عليه ، ثم نحوله من بعد ذلك فنضعه تحت شكل (b) ، فإن الحرفين معا يتطابقان تطابقا تاما . ان قاعدة الدوران لحرف (P) تغتدى حينئذ هي المؤول الوسيط بين السمة الأساس (P) والموضوع (b) ، مما يجعل حرف (P) ، بمقتضى هذه القاعدة ، مؤولاً لوظيفة تتجسد في كونه سمة ـ أساس لحرف (b) . وأننا لنستطيع القول أيضا بأن المؤول ـ القاعدة يجسد (b) بواسطة (P) . وبالطبع ، فاننا اذا غيرنا ، بعض التغيير ، المؤول بحيث نستبدل (b) بـ (P) لدى المؤول ، فإننا سنجعل من الموضوع سمة ، ومن السمة موضوعا ، كما سيكون ذلك نفسه بالقياس إلى متضلع من اللغة الفرنسية يتعلم الانجليزية ، فإن تقاليد المعجم ستجعل من رجل (HOMME) هو المؤول بالقياس إلى (MAN) ، ومن (MAN) السمة ـ الأساس لـ (HOMME) . إن المؤول هو الاستبدال الذي يحتمل قاعدة الترجمة ، مثل المتر المرجعى المحفوظ بباريس حيث أنه هو المقياس الذي بمقتضاه تقاس كل المقيسات . أنه عام ويمكن أن يطبق عليه إلى ما لانهاية . فـ (MAN) من حيث هو أدة معجمية ، ليس مؤولا لمعنى الرجل فحسب ، ولكنه أيضا يؤدى لمعنى الإنسان ، ولمعنى الرجل ، وهلم جرا ، فلا يوجد من حيث المبدأ ، أي حصر لعدد السمات ـ الأسس التي يمكن أن يؤديها المؤول بما هي سمات للموضوع ذاته . إن بين كل سمة وموضوعها ، يستطيع المؤول ، نظريا ، أبدا تضمين سمة أخراة . ولكن المؤول ـ القاعدة يستطيع هو أيضا أن يكون هو نفسه مؤولا بواسطة مؤول ـ قاعدة آخر . وإذن ، فكل مؤول يمكن أن يستحيل إلى سمة / أساس لمؤول آخر . ولقد كنا لاحظنا بأن المؤول (MAN) يمكن أن يكون السمة ـ الأساس للمؤول (HOMME) في اللغة الفرنسية . ولكن (MAN) من وجهة أخراة ، بالقياس إلى عالم أحياء أنجليزى ، يمكن أن يكون سمة ـ أساسا تؤول بفقارى ثديي ـ شبيه بالإنسان .

وخلاصة القول : أن كل سمة ـ أساس يمكن أن تستحيل إلى مؤول ، كما أن كل مؤول يمكن أن يستحيل إلى سمة ـ أساس . وإذن ، فيجب تقرير الفرق بين الاثنين في كل حال خاصة محاولين الإجابة عن السؤال التالي : من بين السمتين الاثنين : فأيهما السمة الاستبدالية التي تحمل القاعدة ( أو المبدأ ) التي بها تربط السمة الأخراة بموضوع السمة الاستبدإلية ؟ من أجل ذلك علينا أن نتساءل في كل حال : أي من السمتين الاثنتين ضروري إذا كان الآخر وجب ان يكون سمة ـ أساسا لموضوعه ؟ فايهما يؤول الآخر ؟ وأيهما يترجم الآخر ؟ وينشأ عن كل هذا أن السمات تشكل تواصلا فيما بينها . ويمكن ، في كل الأطوار ، من حيث المبدأ ، إدراج بين سمتين اثنتين ما لا نهاية له ، كما أن بعد كل سمة يمكن أن يضاف إليها أيضا ما لا نهاية له . وقد أشار إلى هذا بيرس حين قرر بأن كل سمة قابلة لترجمة لا تنتهى أبدا . وإذن فلا يوجد ، من حيث المبدأ ، مؤول واحد لسمة واحدة ، ولكن يوجد تعاقب لا ينتهي للمؤولات . كما ينشأ أيضا للمواقع بين الأول والثالث ـ أن كل سميوزة هي بمثابة حوار . إذ لا يتعلق الأمر بمجرد تأثير لعلم النفس البشري ، ولكن بضرورة المنطق إذا كان كل تطور منطقي للفكر ، هو حوارياً (4-551) . ولكن السميائية هي منطق الأساس ، ولايبرح بيرس يردد بأن السيموزة وظيفة للحوار .

فالحوار السيميائى يضطلع بجملة من الأشكال . إذا أننا نعرف الأهمية البالغة التي علقها بيرس على حوار الشك والاعتقاد . فالشك يثير من حوله أسئلة يجيب عنها الاعتقاد بـ «لا» وبدون تردد في بعض الأطوار . إذ الاعتقاد المؤول يمكن أن يبلبله ، ويعدل من أمرة ، تلاقيه مع حدث مفاجىء ينهض في وجهه ولا يذعن له . أرأيت أن الموضوع يطرح سؤالا على الاعتقاد المؤول بواسطة السمة ـ الأساس .

كما يوجد أيضا حوار بين الاعتقاد والأفعال التي تنشأ عن المؤولات . فالحوار رقصة يتبادل فيها المراقصة شريكان . وقد يذهب الحوار ، في حقيقة الأمر ، إلى تحادث السمات . فالمتصل المتعلق بالسمات هو أيضا مجتمع ، أو تجمع ، من أجل السمات . فكل يخاطب كل ما ( أو من ) يحيط به ، وكل يجيب جيرته .

فالأفعال الجديدة تحول المحاورة تحولا ثابتا . إذ المحاورة معرضة باستمرار للتغير من قبل الأحداث الطارئة ، والمتولجة ، بفضل واسطة خارجيـة ، وواسطة افتراضات جديدة أيضا . ومع ذلك ، وبعد هذه التعديلات الثابتة وهذه التطابقات الحميمة ، فإن المحاورة تجنح لوفاق محتمل ومثالي . والحق أنه يجوز أن لايكون مثل هذا الوفاق أبدا . فقد يتخذ له وظيفة بمثابة القدر ، أو بمثابة القوة الأمامية التي تنشط محاورة السمات .

ويميز بيرس بين ثلاثة أضرب من المؤولات التي يطلق عليها :

- المؤول المباشر
- المؤول الحركي
- المؤول النهائى .

ويمكن تصنيف سمة ما بناء على وظيفة كل من هذه المؤولات . إن علاقات المؤول الحركي ، والمؤول النهائى بسماتها ـ الأسس هي علاقات ثنائية . ولكن بالاضافة إلى ذلك ، فإن علاقة المؤول النهائى ، بواسطة سمته ـ الأساس ، هي علاقة ثلاثية . فإذا صنفت سمة تبعا لكل من هذه الثلاث العلاقات بمؤلاتها ، فإننا نستخلص ثلاثة أصناف إضافية ، أي ستة أصناف في المجموع . فلنضع مخططات إجماليا للوصف بالتسلسل .

فما المؤول المباشر ؟ أن كل سمة تشتمل على الحد الأدنى من المعنى ، أو من التمعني الذى يأتيه من قبل حكايته . فإما المعنى فيتجسد في سطح السمة ـ الأساس التي يمكن أن يرى منها . ويمكن للسمة ـ الأساس أن تقرأ مباشرة في مستوى السمة بدون تدخل أي طرف خارجى . فالمؤول المباشر إذن لكل ماهو جلي في السمة مستقلا عن سياقه وظرفه قوله (5.473) ، أو هو أيضا ما « يمكن أن يسمح لأحد ما بأن يقول فيما إذا كان لا ، أو نعم : تكون السمة مسندة إلى الشيء الذى يتيح لهذا الشخص معرفة كافية بها « فالموؤل » المباشره مثلا لرقصة النحل هو الإخبار الحاصل بواسطة هذه الرقصة ، سواء ما يتصل منها بالمسافة والوجهة التي يوجد فيها الرحيق . كذلك المؤول المباشر لحفلة زفاف : فهو يتمثل في أن الناس يعرفون جميعا أن شخصين اثنين ، أي موضوعي المؤول ، يتحد أحدهما بالأخر بصورة شرعية .

وكذلك يمكن تصنيف السمات حسب مؤولاتها المباشرة . فاذا كان المؤول المباشر يعني سمة وصفية ، فإننا نستطيع أن نطلق على السمة « سمة شرطية » فالمؤول المباشر ، مثلا لخطوة رقصة أستاذ الرقص يعني أن الخطوة بمثابة سمة لخطوة مماثلة لتلك التي يجب أن يرسمها الراقص فلان . ولكن هذه الخطوة الثانية تكون في غنى عن الكينونة ، بل يجوز أن لا ترسم أبدا . فخطوة أستاذ الرقص إذن هي مجرد سمة افتراضية . بيد أن المؤول المباشر يمكن أن يعني السمة التي تكون بمثابة السمة الفردية . فالسمة يمكن أن تصنف حينئذ بين السمات الحملية . وهكذا يكون رقص النحل ، مثلا ، سمة حملية لأنها ، بالقياس إلى مؤولها المباشر ، تتعلق بحدث خاص ومحدود يقدم ، بصورة مباشرة معلومة إلى موضوع شيء حقيقي . وأخيرا ، فإن المؤول المباشر يمكن أن يؤول سمته على أساس انها أنموذج أو قانون أو ربط عام . ومثل هذه السمة تكون سمة نسبية ليس غير . إذ حفلة الزفاف إنما هي سمة نسبية لأنها تؤول ، مباشرة ، على أنها مثال للقانون ، أو القاعدة التى تضع علاقة شرعية بين موضوعيها .

والنموذج الثاني من المؤول هو المؤول الحركي . إذ المؤولات الحركية لسمة ـ أساس هي المؤثرات السيميائية الحقيقية التي تحدثها السمة من تلقاء نفسها . إن المؤولات الحركية هي هذه المؤولات غير سيميائية . فطيران النحل الذى يأتى بعد الرقص يمكن أن يفرز طنينا مجهودا . كما أن حفلة زفاف يمكن أن تفضى إلى نوم بعض المدعوين . فالأثر السيميائى ، وليس الأثر الفيزيقى ، هو المؤول الحركي . فالسمة يمكن أن تفرز المؤولات الحركية التي تجسد العواطف أو تثير الأحاسيس أو النزوات . من أجل ذلك يمكن تصنيف سمة بحسب وظيفة هذه المؤولات العاطفية بين السمات الموادتية ، إذا حفلة الزفاف ليست إلا سمة موادتية ، ولكن قد يكون الموقف نفسه بالقياس إلى شتيمة ، أو حركة ساخرة ، أو شحنة من الضياء ، أو نبأ مريع ، فكل هذه الأشياء أيضا ذات مؤولات حركية تتجسد في العواطف والانفعالات .

ويصنف بيرس بعض السمات ، من بين السمات الصادمة ، إذا كانت المؤولات مجسدة لحركات عضلية أو طاقوية . فطيران النحل ليس إلا مؤولا

طاقويا ، بينما رقص هذه النحل ليس إلا سمة صارمة . كما أن حكم مجلس قضائي يعد سمة صارمة ، إذا سيفضي مفعوله إلى سجن شخص أو تغريمه .

وثالثا ، فإن المؤول الحركي لسمة يمكن أن يكون فكرة ، أو تفكيرا ، أو حتى عقلنة ، في إطار خاص . أنه سيكون إذن فكريا أو منطقيا . بيد أن فكرنا ، في الحياة اليومية وفي الظروف المألوفة ، يكون تلقائيا غير ناقد . إذ أننا لانحكم على أفكارنا ونحن نطبق عليها بوعي المبادىء العامة للاستنتاجات الحقيقية . فحين تصنف سمة تبعا لوظائف هذه المؤولات المنطقية غير الخاضعة للنقد ، فان بيرس يسميها سمة مألوفة .

ان علاقة سمة بمؤولها الحركي هي علاقة ثنائية بحيث لا تختلف في شيء عن العلاقة بين سمة ما وموضوعها الحركي ( اقونة - قرينة - رمز ) . فأولا : إن المؤول العاطفي ينبثق ، بدون نقد ، عن سمته التي لا يرتبط بها إلا بفضل العاطفة غير المحللة لشبه ، أو مماثلة تامة . إذ ليس للسمة الا ان توحي بمؤولها الحركي العاطفي . ومثل هذه السمة ، المصنفة بحسب وظيفة علاقة هذا الإيحاء تكون سمة ايحائية .

إن سمة ما لاتفجر مؤولها الطاقاتى الا تحت وطأة الخوف من أمر أو سؤال . ويزعم بيرس أن سؤالا ما قد يكون أمرا من جنس أقل إكراها ، وهو لايفضي إلا إلى عقاب خفيف ، بل لاينشأ عنه أى أثر إذا لم يقع الإذعان له . فكل سمة فردية تكره مؤولها الطاقاتى إلى أن تنال أقل ما يمكن من الانتباه المطلوب لكي تستجيب السمة بفعالية . فطيران النحل المعبر عن الرقص هو جواب لأمر ، مثلة مثل قبضة من حول أمر أو سؤال ، فإنه يمكن تصنيف السمة من بين السمات الأمرية .

وأخيرا فإن السمة يمكن أن ترتبط بمؤولها المنطقى على نحو جدير بالإدراك ، وذلك حين يكون متعلقا بمؤوله الحركي على هذا النحو . ويشاء بيرس أن يطلق على ذلك « السمة الإشارية » .

وبالإضافة إلى المؤولات الحركية والمباشرة ، فإن هناك نموذجا ثالثا للمؤول هو المؤول النهائى . ويطلق عليه بيرس أيضا المؤول العادى ، أو الجبرى ، أو

الأخير فاللفظ النهائى يجب أن يفهم في سياقه الارسطا طليسي الوارد بمعنى « العلة النهائية » ولكي نفهم التصور البيرسى للمؤول النهائي ، من الأليق أن نذكر بأن كل سمة هي عضو في مجموعة متواصلة من السمات . ومن أجل فهم ما المؤول النهائى ، يجب الأخذ بعين الاعتبار نتائج هذه النظرية الاجتماعية للسمات .

إن كل مؤول هو سمة يمكن أن تؤول بواسطة مؤول آخر . بيد أن بيرس يذهب إلى أبعد من ذلك حيث ليس فقط أن كل مؤول يمكن ترجمته ، ولكن إذا أخذ في مسار الزمن ، فإنه يصبح قابلا لترجمة حقيقية . فليس هناك إذن ، أى استثناء للقانون الذى بمقتضاه تصبح كل فكرة ـ سمة مترجمة أو مؤولة في فكرة ـ سمة تالية لها ، إلا حالاً تغتدى فيها كل فكرة معرضة للتلف بصورة فجائية ونهائية . (5.284) . ومن المنطلق أن يكون كل مؤولها ، فإن أى سمة ـ أساس لا تكون الا سمة نظرية « ويؤسس بيرس افتراضه على دراساته التجريبية في علم النفس ، والتاريخ وتاريخ العلوم خصوصا . فالإنسان سمة ، وكل مؤول يفضي سيميائيا ، إلى مؤولات لاحقة في حياة الكائن البشرى ، إذ حتى أكثر الثورات راديكالية « تنوء » بالتأثير السيميائى للماضي . فكل ذكرى ، وكل أمل ، وكل عادة هي بمثابة مؤول مترجم ، ومؤول بشكل لا ينتهي . بل إن الموت نفسه ليس نهاية حيث أننا أعضاء في مجموعة من السمات . أما التاريخ فليس إلا تحاورا بين السمات ، بيد أن هذا الحوار يتسم بالصخب الشديد . وإذن فليس التاريخ إلا إعادة متواصلة لتأويل الماضى . إن في أحضان التاريخ عاملاً منشطاً يجب بمقتضاه أن تتعايش السمات والمؤولات معا . فالمقاومة العنيفة ، والموضوعات العنودة والمستقلة للسمات تمارس ضغطا مستمرا هو الذى يمنح شكلا لتطور مؤولاتها ويوجهه .

وقد أدرج المنهج العلمي في التاريخ مجموعة من العوامل القائمة على الشعور بالذات تصحح وتنقد ذاتيا . فالمناهج العلمية ليست ، بدون ريب ، إلا تقاليد ، ولكن بوجه جديد اكثر تعقيدا . وهي تحمل قاسماً مشتركاً يتجسد في خاصية عامة تتواجد في تأسيس كل العلوم وما يحدق بها من ممارسات ولعل الخط

المشترك بين كل المناهج العلمية أن يكون هو التصحيح الذاتي الثابت ، والواعي ، والناقد . فالأمر يتعلق بتقليد حي حيث إنه لا يتردد في التأثير في نفسه من أجل أن يتغير . فالمنهج القائم على التصحيح الذاتي هو في الإبان نفسه توجهه وتنشطه الرغبة في الوصول إلى الحقيقةعلى الرغم من أن المنهج العلمي لا يجد ضرورة في بلوغ هذه الحقيقة . إذ يكفي وجود شيء من الأمل الذي يمكن أن يعمق على المدى البعيد ، بفضل منهج النقد الذاتى المستمر . إن مثل هذا المنهج الحي القائم على النقد الذاتى ، بحسب بيرس ، يشكل المؤول النهائى الذى تمتد نحوه السلسلة التاريخية للمؤولات الحركية . إن الغاية المثلى للحقيقة ، وهى في حكم انعدام الادراك ، هي معيار القيمة لهذا المؤول النهائى . وكذلك نلقي بيرس يعيد تأويل المتعاليات الثلاثة : الواحد ، الحق والكريم ,UNUM) (VERUM et BONLIM في شكل واحدية ، وثانوية ، وثالثية .

إن المؤول النهائى لأي سمة هو هذه العادة النهائية المعيارية للتأويل التي قد تدرك إذا كانت السمة مؤولة بحسب إجراء علمي ، وذات قدرة على التصحيح الذاتى بصورة ثابتة . ويؤكد بيرس بأن المؤول النهائى للسمة إنما هو في الواقع عامل يسهم ، بفعالية ، في تشكيل التطور الحاصل فللمؤولات سمة ما . ذلك بأن المؤولات تتطور ، حسب بيرس ، حتى في ظل المجتمعات البدائية التي لا تصطنع هذا الضرب من النقد إلا نادراً ، بتلاؤم مع المعايير التي تقبل بدون نقد . بيد أن هذه المعايير نفسها قد تعرضت للتعديل تدريجيا ، فأولا بدون نقد ، ثم إن هذه التغييرات نفسها وجهت بواسطة معايير أكثر تفهما . ويحيل بيرس على رأى رونوفيى الذى يرى أن قوانين الطبيعة متطورة ، وهي سيرة تجعل من إعادة التأويل مجالا لتطور المؤولات .

ذلك ، ويوجد ثلاثة أشكال من المؤولات النهائية . إذ يمكن أن يتعلق الشأن ، بادىء بدء ، بمنقبة امتياز واعجاب تستطيع أن تعبر ، بصورة أمثل ، عن مدلول اللفظ الاغريقي (KALOS) . إن سمة ما يمكن أن تصنف على أنها سمة عطائية وذلك إذا كان مؤولها النهائى منقبة امتياز . إن البرهنة ، ومعها النظم الرياضياتية الأنيقة ، ليست إلا سمات عطائية . وثانيا ، فإن المؤول

النهائى يمكن أن يكون الامتياز والنجاعة لسلوك ما حيث أن المؤول النهائى حين يكون فعلا ناجعا وجميلا تسمى السمة حينئذ عملية . وثالثا ، فإن المؤول النهائى يمكن أن يكون نقدا ذاتيا ، وتصحيحا ذاتيا أيضا ، منهجويا . وإذن فالسمة المصنفة تبعا لوظيفة هذا المؤول النهائى المنهجوى هي سمة براغماتية .

فكيف تؤثر السمة وتحدد مؤولها النهائى ؟ إن العلاقة بين السمة ومؤولها النهائى حركية ولقد برهن بيرس على إن الشيء الذى يربط السمة بمؤولها النهائى إنما هو ما يرد تحت أشكال المنطق الصورى . إن المؤول النهائى هو الذى يؤول فعل السمة من حول نفسها بناء على وظيفة بنيتها المنطقية . فهذه هي المسألة البراغماتية التي يضمنها بيرس علم المنطق الصورى ، وذلك عبر صميم الحقل العام للبراغماتية . فهو يميز ، في حقل علم المنطق ، بين ثلاثة حقول أساسية : ففي مستوى أول : الحساب الكمياوى ( وهو المتعلق بالوظائف حيث المحمول لايكون له اي مكانة ) ، وفي مستوى ثان : حساب الوظائف ذات المواقع المتعددة ، وفي مستوى ثالث وأخير : يتعلق الأمر بدراسة مبادىء العقلنة الحق . ويستخلص من كل هذا أن السمات يمكن أن تصنف من حيث هي مداليــل ، وثنائيات ، وبراهين .

وأخيرا فإن المؤول يرتبط ، بصورة ثلاثية . بموضوعه ، وذلك بواسطة سمته . وأن العلاقات الصورية الخالصة التي تكون بين سمة ومؤولها النهائى لا ينبغى لها أن تفضي إلى أي يقين إذا تعلق الشأن بحقيقة السمة في علاقتها بموضوعها .

إن الاستنتاج بأن الحياة التي توجد على بعض الكواكب البعيدة يمكن أن يكون استنتاجاً سليماً من حيث عدد من المقدمات ، بيد أن مثل هذا الاستنتاج يمكن أن يكون ، ومن وجهة أُخْراة خطأ . إن المنطق الصورى يبحث في سلامة الأشياء .

ولكن المنهج العلمي هو الذي يجب أن يتأكد من الحقيقة من حيث هي فعل ممكن الوقوع . وإذن فالنهج العلمي إنما يعالج ويؤول السمات من حيث هي بداهة للوجود ، كما يعالج خصائص موضوعاتها .

وإننا لا نستطيع أن نعالج هنا التحليلات البيرسية للمنهج العلمي . ولكن من الأليق بنا أن نذكر بأن بيرس ظل ، حياته ، علمانيا بارعا في حقلى الممارسات التجريبية والتنظيرية جميعا . إذ ما أكثر ما كان بيرس يردد أن العلم يقوم على ثلاثة من السياقات المتمايزة ولكن بعضها يكمل بعضها الآخر ، الافتراض ( وهو الذى يطلق عليه بيرس ، عادة القياس الاحتمالي ) ، والاستقراء ، والاستنتاج . إذا لايجوز أن نتصور وجود علم بدون افتراض . إذ بفضل النظريات ، والنماذج ، والحدسات المتخيلة ، ولكن المعلمنة ، نستطيع ، في مرحلة أولى ، أن نجيب عن هذا الانبهار الذى هو بمثابة بداية الحكمة ، كما يذهب إلى ذلك أفلاطون وارسطاطاليس ، إننا مفتقرون إلى خيال خصيب يتيح لنا أن نضع أنموذجا يتضمن وحدة ما من أجل حل عقدة أسرار العالم . إن الافتراض الأول سيكون بعيدا حتما عن أن يكون سليما ، ولكن بدون فرض الفروض لايكون أي شرح ممكناً . ذلك بأن الفروض وحدها هي التي تسمح بظهور الأفكار الجديدة ، وأنه لبفضل هذه الفروض سيتاح لأفكار جديدة أن تنكشف . حقا ، إن عدد الفروض الذى يستطيع ، بمنطقية ، تحقيق سلسلة مظللة من المعطيات وشرحها ، هو عدد ، من حيث المبدأ ، لانهاية له ، فكيف إذن استطاعت الانسانية أن تبلغ حد بناء عدد من النظريات بهذه السرعة ، مقابل عدد لا حد له من الفروض التي يمكن تصورها نظريا ، والتي تبدو قريبة من الحقيقة ؟ من أجل شرح الاشراقة الطبيعية ، كما يطلق عليها ديكارت وجليلي ، التي بفضلها اغتدى للانسان قوة حدس التنظيرات الحقيقية ، نجد بيرس بفزع إلى الغريزة . لقد عاش الانسان في جو من القمع الداخلي والمستمر مع محيطه . وقد أفرز السياق التطورى أجوبة غريزية للجوع ، ولكن أيضا إلى المشاكل المعقدة ، الفكرية السمات بحسب وظيفة يقينها الاغريزى لحقيقة مؤولها النهائى .

يجب اختيار الفروض بواسطة الاستقراء مع التعويل على التجريب . إن المؤول النهائى يمكن أن يعالج سمته ـ الأساس من حيث هي عينة استقرائية للموضوع . وتصنف هذه السمة من بين تلك التي تؤمن الصلة بين المؤول

النهائى وموضوعه بواسطة التجريب . وإنما نستدل ، آخر الأمر ، بواسطة السياق الصورى للاستنتاج ، انطلاقا من الفرض ، على النتائج التجريبية التي يمكن للاستقراء التثبت منها . إن الاستنتاج يقع وسطا بين الفروض والاستقراء . وإن السمة التي تربط مؤولها النهائى بموضوعها ، بواسطة استنتاج صورى ، لتتثبت من الحقيقة بشكل صورى ، إن هذا التصنيف للسمات ، بحسب وظيفة دورها الغريزي والتجريبى أو الصورى في توصيل المؤول النهائى بالموضوع هو العاشر والأخير لأصناف السمات لدى بيرس .

ولقد عني بيرس أشد العناية باللسانيات ، حياته ، ومن المقالات المبكرة التي نشرها كانت تعالج الصوتيات الشكسبيرية . وليس هناك من ريب في أنه طور سيميائيته في تفاعل مستمر مع أبحاث في المنطق ، والعلوم الطبيعية ، والعلوم الإنسانية . ولم يحاول بيرس معالجة التحليلات السيميائية المنتظمة لعلمي الأخلاق والجمال إلا في سن عالية . وكان يعلم بأنه رائد يضطرب في دائرة شاسعة الأطراف . ولقد كان يشرئب إلى أن يحظى نظامه بالنقد ويتسع بفضل بحوث الرواد الذين يجرؤون على تقفي آثاره ، على هذه القارة الجديدة .

( ترجم النص من الأنجليزية إلى الفرنسية : ف . بيرالدى ، وترجمه من الفرنسية إلى العربية : عبدالملك مرتاض )

# احالات وتعليقات

١ ـ نشرت هذه الدراسة أصلا باللغة الانجليزية لدافيد صافان من جامعة طورونطو بكندا ، وترجمها إلى الفرنسية فرانسوا بيرالـدى ، وذلك في مجلة لغات (Langage) الباريسية ، عدد ٥٨ يونيو ١٩٨٠ ( من ص . ٩ إلى ص ٢٣) . وقد خصص هذا العدد ، من هذه المجلة اللسانية ، لسميائية شارل بيرس . وترجمتنا هذه ، كانت عن الفرنسية . وأصل عنوان هذا البحث الذى صدر به العدد المذكور من مجلة « لغات » :

(LA SÉMÉIOTIQUE de CHARLES S. PEIRCE) .

وقد كتب لفظ « السيميائية » باللغة الاجنبية على رسم بيرس ، كما هو

واضح.وعلى الرغم من مضي ما يقرب من ثمانين عاما على موت شارل بيرس ، فإن آراه ونظرياته حول السيميائية خصوصا لا تبرح جديرة بالمدراسة . وانا لانرى كيف يستطيع أن يفهم النظرية السيميائية من لا يعوج على بيرس يسائله في مجال التعلم .

ذلك ، وقد ساورتنا عقبات وعرة في ترجمة كثير من المصطحات ، وهي سيرة جعلتنا أن نقدم النص العربي « نظيفا » من الهجنة اللاتينية إلا لدى الضرورة القصوى ، ونعمد إلى وضع معجم ، آخر هذه الترجمة ، لتلك المصطلحات التي كتب بعضها اصلا بالفرنسية ، وبعضها باللاتينية ، وبعضها بالايطالية ، وبعضها الآخر بالاغريقية .

ونرجو أن نكون بذلك قدمنا شيئا من الزاد الطيب والقرى الهنىء ، إلى القارى العربى . ( المترجم ) .

٢ - إن المراجع الواقعة بين هلالين والتي تتلو التنصيصات تحيل على المجلد ، ثم على رقم الفقرة لمجموعة مقالات بيرس والتى اختارها وقدم لها بول ويس ، وشارل هارتشورن والتي نشرتها دار (HARVARD UNUVERSITY PRESS) في ثمانية مجلدات ( ١٩٣٢ - ١٩٥٩ ) .

٣ - لم يكن بيرس ، سنة ١٨٦٧ ، قد أنهى الكتابات التنظيرية عن منطقه المتصل بالعلاقات ، ولا كان قرر وضع مصطلحات خصائصية . وسأعمد إلى اصطناع مصطلحاته التي طورها فيما سيتلو من اعماله .

٤ - تراجع دراساته الثلاث المنشورة سنة ١٨٦٨ في (COLLE CTED Peipers (5-263 , 5-213) ( 5-317 , 5-264) .

٥ - حذفنا فقرة تتحدث عن تلقي بيرس تربية علمية وفلسفية من ابيه الذى كان استاذا للرياضيات ، ارتأيناها ضربا من الحشو ، أو التفصيل الذى لا غناء فيه بالقياس إلى القارىء العربى . وتتعلق الفقرة المحذوفة بصفحة ١٠ من مجلة « لغات » ع ، ٥٨ .

٦ - لكي نساعد القارىء نقدم اليه الاصناف العشرة للسمة ، على أن يكون كل

صنف مصحوبا بأصنافه الثلاثة الفرعية . ويمكن تصنيف هذه السمات بحسب المبادىء العشرة التالية :

١ ـ فمن حيث وظيفة أساس السمة : السمة الوصفية ، والسمة الفردية ، والسمة العرفية .

٢ ـ ومن حيث وظيفة الموضوع الحركي : تجريدى ، وتجسيدى ، وجماعى .

٣ ـ ومن حيث وظيفة الموضوع المباشر : وصفي ، وتعييني ، ورابط .

٤ ـ ومن حيث وظيفة العلاقة الثنائية بين الموضوع الحركي والسمة : اقونة ، وقرينة ، ورمز .

٥ ـ ومن حيث وظيفة المؤول المباشر : افتراضى ، وحملي ، ونسبى .

٦ ـ ومن حيث وظيفة المؤول الحركي : تعاطفى ، وصادم ، ومألوف .

٧ ـ ومن حيث وظيفة العلاقة الثنائية بين المؤول الحركي والسمة : التماسي ، وأمرى ، واشارى .

٨ ـ ومن حيث وظيفة المؤول النهائى : عطائى ، وعملي ، وبراغماتى .

٩ ـ ومن حيث وظيفة العلاقة الثنائية بين المؤول النهائى من وجهة ، والموضوع الحركى ولسمة من وجهة أخراة : فدليل ، و « ديصان » ، وبرهان .

١٠ ـ ومن حيث العلاقة الثلاثية بين المؤول النهائى ، والموضوع الحركي والسمة : يقين الغريزة ، ويقين التجربة ، ويقين الشكل .

٧ ـ مثل المصطلحات الاخرى ، فان بيرس يقترح : نغمة ، وعلامة ، وطراز . بيد أن لفظى «علامة» و «طراز» لا فائدة منهما مادام بيرس يتبنى معنى مختلفا عن الذى كان يريد بهما .

٨ ـ لقد اتخذ بيرس من هذا موقفاً متأخراً حيث انه كتب في نص له سنة ١٨٦٧ يصنف المنطق في دائرة ما يطلق عليه اليوم « علم الدلالة » .

## معجم لأهم المصطلحات الواردة في هذه الدراسة ( مرتبة حسب الابجدية اللاتينية ) .

| | |
|---|---|
| واسطة خارجية | Ab extra |
| القياس الاحتمالي | Abduction |
| تجريدى | Abstractif |
| حدثن | Actualiser |
| انسان | Anthropos |
| برهان | Argument |
| يقين التجربة | Assurance de l'experience |
| يقين الشكل | Assurance de la forme |
| يقين الغريزة | Assurance de l'instinct |
| تصحيح ذاتي | Autocorrection |
| نقد ذاتي | Autocritique Bonum |
| الكريم ، الحسن | Catégoriel |
| مقولاتي | Catégorique |
| حملي | Classe |
| صنف | |
| تجسيدى | Concrétif |
| ظرف ، اقتران | Conjonction |
| مستمر ، متواصل | Continuum |
| رابط | Copulant |
| ارتباطي | Copulatif |
| اعتقاد مؤوِّل | Croyance interprétante |
| أساس | Base |
| استنتاج | Déduction |
| توصيفيٌ | Descriptif |
| وصف بالتسلسل | Déscription seriatim |
| تعييني | Désignatif |
| انفصال | Disjonction |
| حركي | Dynamique |
| طاقوى ، طاقاتي | Energitique |

| | |
|---|---|
| متلفظ ، قائل | Enonciateur |
| تلفيظ ، قول | Enonciation |
| كائنات | Entités |
| كن وصر | Etre et devenir |
| بداهة | Evidencee |
| أساس | Fondement |
| عطائي | Gratifique |
| تراتب | Hiérarchie |
| افتراض | Hypothèse |
| افتراضي | hypothetique |
| اقونة ، ( تماثل مع العالم الخارجي ) | Icône |
| اشراقة طبيعية | Il lume naturale |
| اطلاق | Indilermination |
| قرينة ، علم | Indice |
| استقراء | Induction |
| مَعلَمَ | Informe |
| مؤول ، مؤدى الدور | Interprétant |
| مؤولات | Lv Interprétants (des) |
| مؤول جبرى | Interpretant fatal |
| مؤول نهائي | Interprétant Final |
| مؤول أخير | Interprétant Ultime |
| حدس | Intuition |
| سمة عرفية | Légisigne |
| علامة | Marque |
| كتلة | Masse |
| امتداد | Médium |
| منهجوي | Methodolgique |
| ألفاظ تأسيسة | Mots constitutionnel |

| | |
|---|---|
| لغة جديدة ، لغة علمانية ، لغديدة | Neologisme |
| موضوع | Objet |
| موضوع حركي | Objet dynamique |
| موضوع خارجي | Objet exterieur |
| موضوع مباشر | Objet immediat |
| موضوع داخلي | Objet Interieur |
| أمر | Ordre |
| استبدال ، تداول | Paradigme |
| بارمينيدا افلاطون | Parménide |
| صادم | Pereutant |
| معبرة بنفسها | Performatif |
| افراز غدي | Phéromone |
| محول | Predicat |
| أسبقية منطقية | Prémisse |
| أولية | Primat |
| ملكية | Primeite |
| سمة وصفية ، نوعية | Propreite |
| | Qualisigne |
| نوعي | Qualitatif |
| مزية ، منقبة ، محمدة ، مأثرة ، نوعية | Qualité |
| كمياوي | Quantificatoire |
| عقلنة | Raisonnement |
| مرجعية | Référence |
| علاقة ثنائية | Relation dyadique |
| علاقة بالسمة (او : علاقة ـ سمة) | Relation triadique |
| علاقة ثلاثية | Representamen |
| ممثل | Représentation |
| استحضار ، تمثيل | Representamen (oles) |
| ممثلات | Rhème |

| | |
|---|---|
| فدليل | Secondeite |
| ثانوية | Seconds |
| ثانون ، ثانيات | Semantique |
| علم الدلالة | Semiose |
| سميوزة | Signe |
| سمة | Signe Categorique |
| سمة حملية | Signe gratifique |
| سمة عطائية | Signifiance |
| تملعم ، توسم ، تمعن | Signes imperatif |
| سمات أمرية | Signes indicatif |
| سمات اشارية | |
| سمة فردية | Sinsigne |
| سمة تعاطفية ، موداتية | signe Sympatique |
| سمة مألوفة ، ابتذالية | Signe usuel |
| سمة ناقلة | Signe- Vehicule |
| تشابه تام ، تماثل | Similarite |
| شكبة نغمية | Sonate |
| اصناف فرعية | Sous- classe |
| مبنين | Structure |
| تركيب | Synthese |
| رمز | Symbole |
| تركيبية ، علم التراكيب | Syntaxe |
| موضوع | Sujet |
| حد | Terme |
| ثالثية | Tierceite |
| ثلاثية | Triadique |
| تثليثات | Tripartitions |
| ثالثون ، ثالثات | Trois Transcendantaux |
| المتعاليات الثلاثة | Type |

| | |
|---|---|
| طراز ، نموذج | Un Vis a fronte |
| قوة أمامية | Unum |
| الواحد ، الأحد | UDMO |
| رجل | VERUM |
| الحق | |

# الأدب المقارن إلى أين ؟

## عن كتاب : ما الأدب المقارن ؟

ترجمة وتقديم / نذير العظمة



ما يزال مصطلح الأدب المقارن يثير الريب حتى الثمانينات من هذا القرن ويستدعي احتدام المناقشة بين أنصاره وخصومه . ومع كل ما تتسم به المناقشات من موضوعية المنهج إلا أن كثيرا منها يرمي في الجوهر إلى رفض هذا الميدان المعرفي كعلم مستقل وإلحاقه بميادين وعلوم أخرى . فتعريف الأدب أي أدب يربط المضمون بالمصطلح ، والمصطلح بالمضمون دون كبير عناء . أما الأدب المقارن فإنه مصطلح لا يشير إلى دلالة محددة واضحة في رأي الكثيرين . لذا اقترح خصوم هذا الميدان المعرفي الجديد أن يلحق بالأدب القومي كما اقترح غيرهم أن يلحق بميدان الدراسات التاريخية المقارنة للأدب ، أو بالمقارنات النقدية للأدب أو بنظريته أو فلسفته دون أن يكون له هوية مستقلة وسيادة منفصلة كعلم .

ورغم الاعتراضات التي جوبه بها الأدب المقارن كحقل معرفي متميز والنقود التي وجهت إلى استراتيجيته ومنهجه وأدواته ومصطلحه فقد استطاع أن يشق طريقه في ميادين الدراسة والبحث ومراكز التعليم الجامعي لا في أوربا وأمريكا فحسب بل في العالم بأسره الذي أدخل بشكل أو بآخر هذا العلم في معاهده وجامعاته اعترافاً به وبالدور المعرفي الذي يؤديه والحاجات الثقافية التي يلبيها .

ورغم الأزمة التي يمر بها هذا العلم فقد استطاع أن يحقق نجاحا

أكيدا في ولادته ونمـوه وتشعب معارفـه وتنوع مسـاراته وغنى اتجاهاته .

أولها : تميز بدراسة الفولكلور والآداب الشعبية كما في الاتجاه الألماني ودراسة الأساطير تتداخل مع هذا الاتجاه تتفرع منه أو يتفرع منها ولو أن الأسطورة مشاع بين الأدب الشفهي والمكتوب على حد سواء .

وثانيهما : يهتم بالعلاقة بين أدبين أو أكثر أو كاتبين أو أسلوبين . ويقوم على رصد المبادلات لا مجرد المشابهات أو المتوازيـات . ويتصل عند الفرنسيين اتصالا وثيقا بتاريخ الأدب لاهتمامهم بالوثائق التاريخية الأدبية التي تجعل المقارنة ممكنة وأوثق صلة بالمنهج العلمي .

وثالثها : الاتجاه الأمريكي الذي يلغي دور الوثيقة في صالح علاقة الأدب بغيره من المعارف الإنسانية ويرفع الحواجز والحدود بين الأدب المقارن والأدب العام .

ويعرفه هنري ريماك وهو من أبرز الدارسين الامريكيين في هذا الحقل بقوله :

> «الأدب المقـارن هو دراسـة الأدب خارج الحدود القوميـة ، وعلاقـة الأدب أو الآداب بالفنون الأخرى ودراسة علاقاتها مع المعارف الإنسانية المتنوعة العلوم بشقيها والأديان هـو دراسة تأثير أدب على أدب ، بل مقارنة أدب بآخر أو آداب أخرى ومقارنة الأدب بغيره من مجالات التعبير الإنساني» .

ويضيف معلقا على ذلك بما يلي :

لا نزاع حول هذا التعريف ، إلا أن المدرسة الفرنسية تؤكد على

عنصر دون آخر وينبغي لنا لكي نعرف الفروق بين المدرستين الأمريكية والفرنسية أن نحدد تمايزهما .

كلاهما يتفق على أن الأدب المقارن يدرس الأدب خارج الحدود القومية ، إلا أنهما في التطبيق العملي هناك اختلاف في التأكيد على هذا العنصر من الدراسة أو ذاك .

يفضل الفرنسيون أن يدرسوا قضايا يمكن حلها استنادا على برهان يقوم على الحقائق (يعتمد غالبا على وثائق شخصية) . أنهم ، «أي الفرنسيون » ، يميلون إلى إخراج عمليات النقد الأدبي من دائرة الأدب المقارن ) .

«إنهم يستغربون دراسات هي مجرد مقارنات تعين قياسات ومقارنات» .

ولكن الفرنسيين رغم استيعابهم للاتجاه الأمريكي في الدراسات المقارنة إلا أنهم ما يزالون يؤكدون على أهمية الوثيقة في الدراسات المقارنة الصلبة ويفتحون حدود الأدب المقارن على الأدب العام استيعابا لأزمة الأدب المقارن وكما حلّها الأمريكيون .

ولعل رينيه وليك في الولايات المتحدة وإيتاميل في فرنسا رغم اعتراضاتهما الأولية على تحديد المصطلح والمنهج هما من أكثر الداعين لهذا الانفتاح الذي في زعمهما يخرج الأدب المقارن من ركوده ويستعيد له حيويته في مرحلة التأسيس في العشرينات التي خبت وينعش دراساته ويفك عزلته بدءاً من الخمسينات لهذاالقرن .

وبتعبير إيتاميل «أن يربط الأدب المقارن على الساعة الأمريكية» ، أي على نهجها ، لا تقليد واقتداء بل حلا لأزمة الأدب المقارن وخروجا به من العزلة .

ولعلنا نخدم القارىء العربي المتنور بأن نقدم آخر ما حبرته أقلام المختصين في هذه المادة في فرنسا ونترجم لهم مقدمة كتاب QU'EST CE QUE LA LITTERATURE COMPAREE? Armand Colin, Paris

.1983 بقلم بي . برونال
وكلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو من الفرنسية إلى العربية .

***

كتب جان بول قائلا : «إن أفضل وسيلة للتعريف بكلمة جديدة هو أن نضعها في صفحة العنوان» . إن مصطلح «الأدب المقارن» مطبوعا على غلاف هذا الكتاب سيجد بذاته تبريره . لكن الكلمة ليست جديدة : إنها من صنع القرن التاسع عشر وليست العبارة جديدة إلا منذ مؤلف بوسننت الأدب المقارن في عام ١٨٨٦م حتى الطبعة السادسة ، منقحة بقلم موريس فرانسوا غويار في كتابه الأدب المقارن في عام (١٩٧٨م) تتالت بعدئذ الكتيبات التي تحمل هذا العنوان ، وكتابنا ليس استثناء للقاعدة . بعد كتاب الأدب المقارن (١٩٣١م) بقلم بول فان تينغيم وكتاب الأدب المقارن بقلم كلود بيشوا وأندريه ميكيل روسو المنشور بواسطة المحرر نفسه ، وباستعادة عناصر عديدة من هذا الكتاب إنه يحاول أن يجيب على السؤال : «ماهو الأدب المقارن»؟ .

لقد حاولت الكتب السابقة أن تجيب على هذا السؤال ، كما يود أن يفعل كتابنا هذا . لكن منذ ١٩٣١م ، ومنذ ١٩٦٧م بخاصة أخذت دراسات الأدب المقارن تخبو . هل هذا ، كما زعم في عام ١٩٧١م ، واحد من خصومه ، لأنه «يمتلك خصوصية كونه في قسم الآداب ، حيث يسيطر الغموض سيطرة عظيمة في هذا الميدان ؟ »

> هل هذا لأنه يريد أن يضم نواحي كثيرة : كل الآداب لكل اللغات في كل بلدان العالم ، وفي الوقت نفسه كل أنواع التعبير داخل الأدب الواحد أو ما وراءه ؟ هل هذا لأن الأدب المقارن منذ خمس عشرة سنة أخذ يميل نحو التطور إلى ما يسمى «بالأدب العام» فبعد عام ١٩٦٨ أخذت المناصب الجامعية «للأدب العام والمقارن» تتبع المناصب القديمة «للأدب المقارن» أو «الآداب الحديثة المقارنة» .

في عام ١٩٧٤ أراد السيد إيتاميل الأستاذ في جامعة السوربون الجديدة (باريز

رقم ٣) أن يسهم في «أدب عام (حقيقة)» . . فكما هو الآن كان ذلك من قبل ، كان يعتقد أنه يجب أن ننهج في الأدب المقارن على نهج الأمريكيين ، وعلى هذا فإن ذلك وسيلة واضحة لوضع هذاالمصطلح موضع النزاع بين المقارنين على طرفي المحيط الأطلنطي (أوروبا وأمريكا) .

إن مصطلح الأدب العام هناك كان مقحما ، فبارتباطه بالأدب المقارن يعضده أحيانا وأحيانا أخرى يحل محله .

ولكي لا يساء فهمنا هذا ليس اقتراح محافظين أتوا ليدافعوا عن كتاب قديم اعتبروه جديدا في عصره ، في غضون تقاليد أقل من قرن . لقد برهنت التجربة خلال هذه السنوات الأخيرة ، شكرا للأدب العام ، إن الأدب المقارن قد غزا أرضا جديدة أو جمهورا واسعا في فرنسا ، وأنه لأنه أراد الحوار لم يعد ذلك حوارا للطرشان . ولكن توسعه يفرض أكثر من أي وقت مضى أن يستخرج اسما أكثر جدية من الماضي وهي المسألة التي ينطوي عليها مصطلح الأدب المقارن ضمنيا .

بالتأكيد إن القدوة تأتي من جان بول سارتر بطرحه ما هو الأدب ؟ في مجلة مواقف رقم ٢ عام ١٩٤٧ . كما تأتي أيضا من الولايات المتحدة ومن كتاب السيد إس . إس براور دراسات أدبية مقارنة (عن دار نشر ١٩٧٣) ، الذي كان قد نظم في أطروحة للإجابة على السؤال المطروح باديء ذي بدء : «ما هو الأدب المقارن ؟» ولنقلها بتواضع إن هذا الكتاب كان قد عنون بعنوان فرعي كمدخل . ومثله كتاب هوغود دايسرينك (بالألمانية) الأدب المقارن : (مدخل عن دار نشر بون بوقيه قبرلاغ ١٩٧٧) . يبدو أن زمن الأبحاث قد مضى . فماذا نعني بالأدب المقارن ؟ فإن يطلب المثقف الهاوي عبارات قصيرة كجواب على سؤال أولي كهذا سيكون جدّ مخدوع دعونا لا نتكلم عن قاموس لاروس الموضح المختصر . فبالرغم من مجلداته الستة الكبيرة فإن كل ما كرسه لاروس القرن العشرين الكلاسيكي لكلمة «المقارن» بضع سطور لتعريفات ذات نماذج متنوعة للمعارف المقارنة ، فهو لا يهمس كلمة واحدة عن هذا الذي يهمنا . الصمت نفسه في كل القواميس الأخرى تقريبا أو الموسوعات ، وأكثرها فرنسي

لا أجنبي . وقاموس اللاروس الموسوعي الكبير ذو العشرة مجلدات ، فيه تعريف مختصر لا غير ، لكنه يمكن قبوله ، (دائما في مادة «المقارن ١٩٦٢») ، يحتفظ للعلم المقارن بنصف عمود جيد في نهاية مقاله «الأدب» بحماسة كافية ليقدمها كنتيجة ، كتتويج تقريبا لدراسة الأدب كلها بشكل عام الموسوعة الكونية يونيفر ساليس (الجزء العاشر ١٩٧١) يقترح ملاحظة جوهرية وغنية بإدراك متنوع حيث يبدو إيتاميل مع ذلك مجبرا على أن يفصح عن تحرجه في حضور تسميات مختلفة . ولكنه يستنتج منها «أن الريب اللغوية تعبر عن أنواع الحيرة والشكوك المشروعة التي تفعل في أكثر من مقارني معاصر » ويعطي بديلا للاستعمال المؤقت عن العبارة الشائعة .

بعد خمس وعشرين سنة من الممارسة الرسمية والنظامية (هذا إذا أهملنا المراحل الأولية ) لم يتوصل بعد إلى اتفاق على تعريف الأدب المقارن بسيط وحاسم . ويعتقد أنه تم الحصول على ذلك في مطلع الحرب العالمية الثانية ، لكن المجادلات الحية وضعت ذلك كله موضع السؤال . الهدوء قد عاد . أعلينا أن لا نتساءل حول عدم استقرار كهذا في البحث عن الأسباب وأن نضع نهاية له ؟

وفي عام ١٩٥١ كان لنا أن أول مفاجأة في مقارنة سلبية . كتب الأستاذ جون ماري كاربي في السوربون ، غير المنازع في الميدان في عصره مقدما الطبعة الأولى لكتاب «ماذا أعرف» للمؤلف إم إف غويار كتب يقول : «إنه لا يعني أن ينقل ببساطة على مستوى الآداب الأجنبية المتوازيات في البلاغة القديمة ما بين كورناري وراسين أو فولتير وروسو إلخ . إننا لا نحب كثيرا لأنفسنا أن نتخلف في مشابهات بين تنسيون وموسيه أو ديكينز ودوديه إلخ» أدب أجنبي مقارن لا يقارن أبدا ! كانت هذه العقيدة (الدوغما) بدون شك قسرية جدا . إذا كانت المقارنة غير معقولة كما ذكرنا إيتاميل بدوره في منشورة مشهورة ١٩٦٣ (طبعت طبعة ثانية ١٩٧٧) وإذا لم يكن لها الحق أن تكون جزءا من الأدب المقارن ألا تزودنا على الأقل بمادة يجب أن تستخدم بروية . فبين كثير من الروابط المزيفة يمكن أن نقع على واحدة تقودنا إلى اكتشاف تأثير يوضح لنا ميدان القوى المتخيلة . ويمكن أن يكون للمقارنة وظيفة كشفية في الأدب المقارن . هكذا

يبينها الأستاذ ميشيل فن هايوت بمقارنة اثنتى عشر شخصية مختلفة لجوديث التي في كل مرة يستخرجها جيرودو من التقاليد التوراتية في كتابه جوديث هذا على أثر فريدريك هيل على أثره وحده . ويمكن للمقارنة إذا أجريت بكيفية قوية أن تكون الأساس نفسه لدراسة في الأدب المقارن وقد برهن على ذلك برهانا جيدا المؤلف جوليان هيرفييه في كتابه دريو لاروشيل وجانكز ـ فردان ضد التاريخ (١٩٧٨) كما فعل أيضا جان ويسفربر مؤلف فوكنر ودويستويفسكي ـ تأثرات ومؤثرات (١٩٧٨) .

إن التطورات الأخيرة للأدب المقارن (أو المزعوم كذلك) تحمل لنا مفاجأة أخرى . فلان لا يحكم إلا بالشريط المصور ، وذاك يمد تحرية على القضية من طرفيها ، والآخر يخترع علم سيمياء العلب الصغيرة لاسطوانات الميكروسيون (اسطوانة تتيح وقتا كبيرا للاستماع) . الأدب المقارن يود أن يقارن حقا ولكنه لا يريد أن يكون أدبا ، أو على الأغلب أنه يرتاب ويختار أن يكون هامشيا . ربما ، لنقولها حقيقة ألا يعوزه أن يثق بنفسه خاصة وأن يترك «للمختصين» روائع القمم ، الكوميديا الإلهية ودون كيشوت أو البحث عن الزمن الضائع ويفكر بأنه يجب أن يتناول المؤلفات الأقل شهرة . لا ريب أن هذه المجالات الواسعة الأقل اكتشافا تستحق الوجود بواسطة المقارني . ولكن عندما خصّص رنيه كيز أطروحة عملاقة لرواية مسلسلة وأسّس في عام ١٩٨٢ في جامعة نانسي الثانية مركزا للبحث حول الرواية الشعبية لم يغمض عينيه عن «بلزاكه » العزيز وعلم جيدا أن هذه كانت حالة أخرى لتحلّ محلّه في الإنتاج الأدبي لعصره والأفضل أن نقدر قيمتها .

يبقى الأدب المقارن أدبا ولم يمنعه هذا من أن يقارن . هاتان بديهيتان واضحتان ، حقيقتان أوليتان يتذكرهما جيدا مع ذلك لأن ضياعه في إغراءات التناقض نستطيع أن نجعلهما منسيتين .

نود رغم أننا انطلقنا انطلاقا آخر ، أن نبحث قبل كل مبادرة مقارنية ، ما يمكن أن تكون قضية الأدب المقارنة وما يجعله ضروريا .

يقول كلود ادموند ماغني : «إن العوالم الأدبية عوالم مسورة»
إنها تتواصل فيما بينها بالقدر الذي تقوم به الضمائر في
الفلسفات المتشائمة التي تشك بالإنسان

وتميل المؤلفات وهي نفسها معزولة إلى أن تعزل أيضا «مستهلكها» إذا لم يقم هو نفسه بنقدها بأن يعيد خلقها في وحدتها «مفهومة كما هي» يستطيع الناقد أن يساعدها ولهذا فالنقد الأدبي يمكن أن يعرف كمبادرة ضخمة «لفك عزلة الأدب» ، ولكن المرء له الحق أن يفكر فيما إذا كانت هناك مهمة أخرى وهي فك عزلة النقد الأدبي هذه المرة . فالأدب المقارن هو واحد من الجهود المنجز بهذا المعنى .

وضّح رولان بارت في ١٦ شباط ١٩٨٠ في درسه الما قبل الأخير في كلية فرنسا ، أن الكاتب اليوم لم يعد يقوده الزعماء كما فعل بين الحربين اندري جيد وفاليري أو كلوديل ومالرو وأيضا في تاريخ أكثر حداثة . فإن انتهاء زمن الزعامة يقابل كارثة الأدب . فإذا اختار بارت هذه اللغة الانجلوفرنسية التي انكرها إيتاميل ليعبر عن نفسه فيبدو (بارت) أنه قد أهمل الحقيقة الأساسية التالية : مشكلة الزعامة (في الأدب) لا يمكن أن تطرح نفسها في فضاء قريب من مناخ قومي أو معطيات لغوية . هذا منحى جور لويس بورج على سبيل المثال الذي تحول إلى محب للأدب ، وسيجده الراوي المبتدىء احتفالا سريا مستمرّا لابتكار الوهمي . وكما قال ألان بوسكيه يرى الشاعر فيه «غونغورا أوفاليري اليوم» . ويعتبر السيميائي مولفه «كلعب يحرّف تحريفا نظاميا الاقتصاد الكلاسيكي للكتابة» .

وليونارد سيسكيا وهو واحد من الذين فرض تقديمه إلى إيطاليا لا يتردد أن يعترف به «كفقيه عصرنا فقيه زنديق يعني العلامة الأكثر سموا للتناقض الذي نعيش فيه» . وأن بورج قد أصبح منوبلا دون جائزة نوبل الأمر الذي يعتبر احيانا في أمريكا الجنوبية بأن بلدان أوروبا قد أنشأت «أسطورتها» وهذا لايغير

من الأمر شيئا ، فهيبتها أو نفوذها في خير كما كان من قبل أن تسمى حقيقة مقارنية . والمثال كذلك أكثر بروزا بأنه ما من كاتب على الأرجح كان أكثر انفتاحا من بورج على الآداب الأجنبية إنه كأستاذ للغة الإنجليزية كأبيه (روايته الأولى بعنوان كتاب الرمل ترينا إياه أيضا على شاطىء نهر شارلز في كامبرج ماساشوست في وقت كأنه يشغل كرسي الشعر شارلز اليوت نورتون في جامعة هارفرد) إنه قد أحسّ بأنه محبوس في المتاهات ذاتها التي حبس فيها جويس فاجتذبه فن كتابة جي . كي . شيسترتون . لقد شارك في تأليف مقالة حول الآداب الجرمانية القديمة وقد كان مترجما لوايلد (الأمير السعيد ١٩٠٥) ولكافكا **(Die Verwandlung 1943)**

واستحق لذلك في حياته أن تعد أطروحة في الأدب المقارن ألفها ميشيل بريفيه وخصصها لدراسة عالمية هذا المؤلف وصف يرفض حقيقة هذا الأرجنتيني الأصيل .

يدعو بارت كتّاب المستقبل لا سيما فيما إذا لم يكتبوا كفاية أو أنهم يكتبون كثيرا أن يتبعوا نصيحة جوليو كورتازار وهي أن ابدأوا بالترجمة ، ففي نفس اليوم يصادف بارت حقيقة أخرى مقارنية ، إن أفضل الشعراء لهذا العصر هم تراجمة بموهبة عظيمة : كإيف بونقوا الذي أعطى ربما لأول مرة ترجمات مرضية عن شكسبير بالفرنسية ، ويصدق الحال على فيليب جاكوتيت فبصدده تكلم جان سترابونسكي «عن التوسط الخلاق» . وأضاف «ماذا نترجم إن لم نرحب بأن نكون غير أذن مصغية أولا لصوت غريب وأن نعطي من ثم لهذا الصوت ، بالمصادر التي في لغتنا جسدا يحيا فيه الانعطاف الأول ؟ إن كل ما تحققه الترجمة هو تأسيس شفافية ، أن تبتكر لغة جديدة ، قادرة على أن تنقل معنى سابقا ، هكذا صنع فيليب جاكوتيت بموسل وأنغاريتي ونوفاليس وهولدر لن وريلكه لأنه قربهم إلينا» . والكتاب الذي أشرف عليه إيتاميل في السوربون الجديدة بتاريخ كانون الأول (١٩٧٢) في إطار (A.U.E) اتحاد الدراسات والبحث للأدب العام والمقارن بعنوان أعمال مؤتمر الترجمة الشعرية (المنشور ١٩٧٨) يطلعنا على أهمية المشكلة بالنسبة للمقارني وعلى سعة ميدانه (هنغاري عربي مالطي عبري

تركي فارسي بنغالي صيني ياباني) والنتائج التي يمكن أن نؤسس بها فريقا من الباحثين حينما يجعلها مشرف موثوق حية .

ولد الأدب المقارن أولا من تطبيق أمبريقي للأدب والثقافة الأدبية ربما تبدو الكلمة اليوم بالية وتعلة من أجل أطروحات جامعية . إنه لمما يسعد أن الشيء يوجد أيضا في الدرس الذي أشير إليه فيما سلف عندما أخذ رولان بارت بالاستشهاد بالرسائل لشاعر شاب بقلم ريلكه وبمذكرات كافكا فضلا عن مقالات موريس بلانشو لكي يلقي مزيدا من الضوء على عنصر الغموض (في الشعر) والرغبة المغذية للكتابة فقد قام بدراسة مقارنية دون أن يعلم . كان هذا بالفعل إقرارا كما لو كتب المرء بلغة معطاة فالخبرة التي يحصل عليها الأفراد بلغة أجنبية ربما هي مشتركة .

يعترف مللر بأنه في روايته مدار السرطان أنه قد استلهم ما استخدمه سيلين من لغة محكية في روايته سفر إلى آخر الليل . ويكتشف الفرد دوبلن جويس ويجد في رواية يوليسيس «ريحا طيبة من أجل أشرعته» بالرغم من أنه كان قد ابتدأ كتابة روايته هوبر لين الكسندر بلاتز بشكل واسع .

يسمح عمل الثقافة المؤسس في كلتا الحالتين في مدن ذات تأثير أدبي للمقارني أن يوسع بحثه إذا كان جيدا يقول سيمون جون بطرافة «إنه جمركي الأدب الذي يراقب على الحدود مرور الكتب» واستتبع ذلك بقوله «ولعبة المؤثرات مباشرة وغير مباشرة ومتبادلة» ولكن عليه في أغلب الأحيان أن يفك خيوط الروابط المتشابكة إذ المؤلف المدروس هو المقارن الأول . إن راوية في البحث عن الزمن الضائع ليس راضيا بأن يمر بسوناتا فانتوي في فراق تريستان وايزول حينما ينتظر بكآبة مكتومة ، البرتين الذين يخرج ليذهب إلى العرض المسائي للتروكاديرو .

إنه يتوقف عن الذهاب من هنا على ميزة وجود بشكل رائع حقا ولكن دائما غير مكتمل هو ميزة كل المؤلفات العظيمة للقرن التاسع عشر «الكوميديا الإلهية ، وأسطورة القرون وتوارة الإنسانية والثلاثية وأوتريستان . ولكن أليس هذا ألن يكون .

حالة المؤلف نفسه الذي صمم أن يكتبه ومن أجله أتم ألف ليلة وليلة :

شهرزاد الجديدة ، ربط أبناءه بروايته كل يوم بدون انقطاع ولكنه منسوخ بروابط جديدة :

وقد عشت في قلق ألا أعرف إذا كان سيد مصيري ، وهو أقل انغماسا من السلطان شهريار ، إذا كان سيرجىء قدر موتي وذلك في الصباح عندما أتوقف عن رواتبي ويسمح لي لأتابع التكملة في المساء التالي ، لا لأنني تظاهرت بأن أعيد عمل شيء رغم أنه عمل ألف ليلة وليلة ولا لأن مذكرات سان سيمون التي كتبت في الليل أيضا ، ولا لأي من الكتب التي كنت احببتها ، في طفولتي الساذجة ، متعلقا بها تعلقا خرافيا كما بحبيباتي ، لا أستطيع بدون الحب أن أتصور مؤلفا أصبح مختلفا عنها . ولكنني مثل الستر شادرن لا يستطيع المرء أن يعيد عمل ما يحب إلا إذا أنكره . وقد أصبح هذا كتابا طويلا ربما بطول ألف ليلة وليلة بل أي كتاب غيره .

الناقد ذاته يجد نفسه مأخوذا في شبكة العلائق المتشابهة . إنه يكثر من نقاط التقارب ليحيط إحاطة أفضل بموضوعه . يقترح مارسيل راى في الرسالة التي يوجهها إلى فاليري لاربو في ٦ أيلول ١٩١٠ بأن «بارنابوت تستطيع أن تكون واحدة من الأساطير الأدبية العظيمة مثل دون كيشوت وغوليغي وغارغانتوا إلـــخ . لاربو نفسه كخبير جيد ، كما هو معلوم ، في الآداب الأجنبية يضع صورة الفنان كرجل شاب بقلم جويس «في خط الثقافة العاطفية وثلاثية الوديان . هذا تاريخ جهود الروح لتتجاوز نفسها بتجاوز وسطها الاجتماعي تربيتها وقوميتهـــا في آن» . ايتاميل الذي يود في المقارني أن يكون رجل ثقافة وذوق ، «هاوي قصائد ومسرح وروايات» يروق له أن يقرب القصص القصيرة والروايات الصينية للقرن الخامس بالقرن الثامن عشر بأدب المغامرة والتشرد (Picaresque) الأسباني باباحية دي كاميرون وغيل بلاس وتوم جونز

ومول فلانــدر : يمكن القول في الأدب المقارن ماقاله سارتر في الوجودية : بأنها «حركة إنسانية جديدة» . إيتاميل أكد ذلك في صيغة عنوان «جعله قدوة للآخــرين» لكن المصطلح كما يتذكره هاري لوفن منتهزا الفرصة ابتكار القرن التاسع عشر يطبق على عصر ممعن في القــدم» ، دون أن يتحرر من غموضه . أو ليس المقارني معول ميراندول للأزمنة الحديثة ؟

أولا باتخاذ مكانة فوق خليط النزاعات العالمية يفرض أن يحفظ القيم التي تصنع عظمة الإنسان من جمركي إذن أصبح دبلوماسيا ومهمته «حيــوية» كما صرح إس . إس براور وسيكون مرشدنا في جوقة من الأصوات المتنافرة .

بول كلوديل كاتب دبلوماسي يود أن يعتقد «بأنه من قلب أمة لأخرى بالرغم من اختلاف اللغات والتقاليد ربما يوجد طريق ، لا تدوسه المدافع والفيالق الزاحفة » . إن المقارني قبل وبعد الحرب العالمية الثانية مدفوع (كوجودية سارتر بشعور نبيل لإرادة طيبة) . ولكن ليس بالمشاعر الطيبة فحسب يمكن للمرء أن يصنع الأدب المقارن والحق وربما هذه هي الصعوبة الرئيسية التي يصادفها والتي تصادف عندما يبتغي أن يوضع هذا الأدب في مكانه . الأدب المقارن باستقباله أداة للثقافة العامة ، يبحث أيضا في فرنسا عن برنامجه في البحث العلمي الراقي . المؤسسات قلما تحابيه . وهو نفسه يبدو أنه يتأرجح بين رسالتيه الأساسيتين دور انخراط واسع في الحركة الإنسانية بكل أشكالها ، والدور الآخر كعلم .

إن اجتماع هاتين الرسالتين ، في رأينا ، ربما يتدرج تحت مفهوم الطريقة العلمية . رونيه وليك ووارن يكتبان : ما تحتاج إليه الدراسات الأدبية اليوم هو الطريقة العلميـــة . هذا دائما صحيح ، لكن حذر بوريس اخنبوم في لحظة الهجوم على الشكلانية يستحق أن نستعيده :

«عرفت فكرة «طرق البحث» في السنوات الأخيرة امتدادا أخرق . إنها تتخذ مكانا في كل ما يسمي «طرق بحث» .

طرق البحث الشكلية مزيج من الكلمات محروم للغاية من المعنى كعبارة «المادية الجدلية التاريخية اللامعقولة حتى إن المرء ليصل إلى «طرق بحث علمي يمكن أن تبتلع العلم نفسه» .

هذا هو المأزق الذي يقودنا إليه (علم) تاريخ الأدب القديم . يجب أن نمنح كلمة طرق البحث معناها الأولى والمتواضع كصيغة للبحث في هذه المشكلة الصلبة أو تلك .

ليس من المؤكد أيا كان ، علم التاريخ القديم للأدب ، أنه هو الذي يقودنا إلى مأزق حقل طرق البحث كما يقترح اختابوم منذ خمس عشرة سنة . وهذا أفضل بكثير مما إذا كنا في حالة اللااقرار الدائمة حيث كثير من النفوس اليوم تتجامل وهي متهيئة دائما لكل ما يوضع موضوع النقاش ولا يسع المرء أن يبقي إلى الأبد على عتبة «البحوث المترددة وما قبل العلمية» .

حالة اللااقرار هذه ذهبت ومن جهة أخرى في معادلة دوغمائية جديدة تختبىء طواعية تحت الرطانة كأطباء موليير تحت قبعاتهم وتحت لاتينيتهم المطبخية .

بتواضع أصبحت المسألة في هذه الصفحات طريقة البحث بالمعنى الذي استخدم ديكارت المصطلح في كلماته الشهيرة : «طريقة البحث الحقة» هذه التي يجب أن تسمح «بالوصول إلى معرفة كل الأشياء التي تصبح نفس ما قادرة عليها» . إننا نحترس من كل إرهاب ، لا نقصد أن نقدم هنا بتاتا الحصة العادلة لوفاة «مقارنية راحلة» أو ننكر أدويتها المغلوطة كما فعل محرر الاقتراح المتقدم للعدد الأول من مجلة الشعريات في ١٩٧٠ . ولكننا لا نعتقد أكثر من ذلك أن المرء يستطيع بمجموعة دراسات وتأملات في الأدب ، أن يختلق مقارنية قبضة هنري جيمس وحاجز فلاديمير خلينكوف . قصدنا أن نرسم نظاما لم يصل بعد إلى غاياته وتطوراته في العقدين الأخيرين بارز بالخصوص . إنها نفسها كانت سريعة بشكل لا يستطيع معه المرء أن يصدق بانطباع كثرة بعينها . وحيث أصبح

قلق علم قوانين التصنيف قلقنا ، إننا في معرض بحث عن نظام ولكننا لسنا راغبين بتاتا بأن نجري أية إعادة تنظيم .

وأخيرا نريد أن نتجنب جيدا من أن نعتبر هذا الكتاب اعتذارا عن الأدب المقارن . والإيضاحات الممثلة سوف تمر هنا قبل الدفاع .

# من الرؤيا إلى الرؤية
# قراءة في قصيدة « رؤى »

## للشاعر محمد حبيبي

حسين بافقيه

الشعر رؤيا ، ومن هذه الرؤيا يكون الشعر معادلا للكون ، فالشعر ضرب من التفسير للكون ، للحياة ، للوجود . والتفسير ينصب من مجالات عدة ، الشعر من أبرزها ، تؤازره الفلسفة والعلوم . وحينما نقول إن الشعر يقدم رؤيا أو صياغة كونية ، إنما نشير إلى خاصية التشكيل اللغوي للنص ، فالشعر في بنائه اللغوي ، كأنه يعيد ترتيب آليات الكون ، وهذا ما يجعله مفارقا من حيث كينونته اللغوية ، للنسق اللغوي العام ، إذهو نزاع إلى التغير ، إلى التجدد ، إلى الرفض ، يبنى ولكنه حينما يبني ، يلتفت إلى ذاته ، ومن ثم يجيء بناؤه نسيج وحده ، ومفارقا للتفسيرات المختلفة ، بل لعله في بنائه وتفسيره للكون ، أن يكون ذاخاصية محيِّرة ومربكة ، لأنه إذ يفسر الكون ويقدم رؤيا له ، تجيء هذا الرؤيا وذلك التفسير ، من حيث إنها رؤيا شعرية للأشياء ، قد تختلف عن رؤية العالم والفيلسوف ، ولكن لايعني ذلك أن الرؤيا الشعرية للحياة والوجود تعد خاطئة ، فهي رؤيا تنطلق من كونها شعرية في الأساس .

وهذا ما تطرحه قصيدة « رؤى » في تفسيرها الشعري للوجود ، والوجود هنا قد يكون عاماً وقد يكون خاصاً ، إلا أن هذا النص الذى بين أيدينا يؤكد هذه الرؤيا ، لامن حيث الدلالة الكلية للنص فحسب ، وإنما من لحظة لقاء القارى بالنص ، أعني بذلك العنوان « رؤى » . ورؤى جمع لكلمة « رؤيا » والرؤيا كما جاء في لسان العرب : ما رأيته في منامك . وهي تختلف عن « الرؤية » لأن الرؤية هنا ليست منامية ، إنماهى علمية ، فهي إدراك مباشر ، بينما الرؤيا وإن كانت تعتمد في أساسها على الإدراك المعاين للحس ، إلا أنها تعتمد على التصورات والإدراك المستبطن ، فالرؤيا « **تدل على الانطباعات التى تتكون في المخيلة أثناء النوم ، وهي انطباعات يعلم الإنسان أنها تدل على معان**

وراءها ، معان غير مباشرة تحتاج للإفصاح عنها من خلال « العبور » من « ظاهر » الصور المدركة إلى « الباطن » المستكن وراءها . من هنا يتعلق دال « التعبير » بالرؤيا تعلقاً مباشراً صريحاً . لكن عملية « العبور » هذه لاتتم الا بتحويل الرؤيا « إلى » حديث ، أى الانتقال من لغة « الصور » إلى اللغة الطبيعية التى تشارك فيها كل من الرائى / المتكلم والمفسر / المستمع »* ..

عنوان النص أول مايلفت انتباهنا ، كونه يؤكد خاصية الحلم ، والحلم تفسير ، ولكنه تفسير ينتمي إلى الباطن ، إلى الخفاء ، أي « الغياب » وحضوره لايتم إلامن خلال اللغة ، والرؤيا طالما أنها حلمية تؤكد خاصية الامتداد ، وذلك لكون الحلم كسراً لنمطية الوجود ، فالحلم عالم ، قائم بذاته ، يلغى المسافات ، ويلغي التفسيرات النمطية المعهودة، إلا أن النص الذي بين أيدينا يكثف في عنوانه وفي دلالاته فيما بعد ، خاصية الحلم ، وينطلق هذا التكثيف ، من صيغة الجمع « رؤى : رؤيا » والجمع دلالة على التكثير والتكثيف ، وهو هنا في انتمائة إلى عالم الباطن يؤكد هاجس التوزع والتشتت ، لامن خلال رؤيا واحدة ، وإنما من خلال رؤى موزعة . إذن فالعنوان من بدئه يحمل على عاتقه هاجس الغياب والانتماء إلى الداخل والامتداد وكسر النمطية ، وهي ـ كما قلنا ـ من خصائص الحلم ، هذا ، بالإضافة إلى هاجس التوزع والتشتت .

يبدأ النص بأسلوب النداء :

رؤى حينما لا تكونين في البال
أخجل منك
ومن شيلة عتقتها ........
المحبين حولك .

والنداء استحضار لغائب ، يكون ذلك في صورته المعهودة ، لأننالا نلجأ إلى النداء ، إلا إذا أردنا استحضار غائب ، حتى ولو كان الغياب مجازياً . والحضور يجيء وكأنه حضور معاين ، وهو صلة قوية بين الإنسان والأشياء من

حوله ، والنص يعبر عن أسلوب النداء بأداة نداء مقدرة « يارؤى » محذوفة ، فالشاعر يستحضر رؤى من الغياب ، فرؤى غائبة ، وحضورها هنا يكون حضوراً لغوياً ، هذا أمر ، والأمر الآخر ، وهو خاصية لافتة في كلمة « رؤى » في العنوان ، وفي النص كله ، وهي دلالة التنكير في العنوان ، والتنكير غياب ، وعمومية ، وضبابية ، وكذلك ما تحمله كلمة « رؤيا مفردة ، أو في جمعها « رؤى » ، فرؤى منكرة صياغياً ، ومنكرة دلالية ، والتنكير الدلالي ينطلق من كونها تنتمي إلى عوالم الغياب والضبابية والحلم ، إلا أن الشاعر في بدئه نصه بأسلوب النداء المذكور ، ومن خلال النص كله تتضح دلالة كلمة « رؤى » إذ يتحدد بها المقصود ، فالمقصود منها شخصية ما ، وهذا ما تؤول إليه القصيدة كلها ، والأمر اللافت هنا ، تحول رؤى من كونها نكرة إلى معرفة ، فأسماء الأعلام « معارف » وهذا مايجعل بنية الكلمة تنقسم على ذاتها دلالياً وصياغياً ، فرؤى من خلال العنوان كلمة منكرة إنْ في مفردها أو في جمعها ، إلا أنها من خلال بنية النص تتجلى العَلَمية فيها ، فهي بذلك معرفة ، وتتجلى مسألة الحضور والغياب ، فرؤى من حيث كونها حلماً تنتمي إلى الغياب ، إلى عالم المدركات التصورية ، ولكنها خلال تجسدها في شخصية بعينها تنتمي إلى عالم الحضور ، عالم الحس . ومن ناحية أخرى يتم التوحد بعد الكثرة والجمع ، فرؤى من خلال العنوان جمع ، ولكنها على مستوى الدلالة المعنوية ، تعد في النص كله اسماً لعَلَم مفرد ، وهذا ما يؤكد على انقسام البنية على ذاتها . إلا أن حضور شخصية رؤى في النص حضور مكتنف بالغياب والحلم ، وهذا بالقياس إلى المعنى الأساسي اللغوي للكلمة ، ومن خلال إدراكنا للنص . بل إن بدء النص يؤكد تغلفها بالغياب « **حينما لا تكونين في البال** » ، وحضورها بالنسبة للشاعر حضور ، إدراكي تصوري ، وليس حضوراً معاينا حسياً ، لأن كينونة رؤى لديه مرتبطة بـ « البال » ، وهذا ما يؤكد الغياب الحسي لشخصية رؤى ، وانتماءها من ثم إلى مسماها ، فكأن هناك علاقة وطيدة بين الاسم

والمسمى في هذا النص . وفي الوقت الذي تغيب فيه رؤى يتم حضورها حسياً عن طريق كونها مرموزاً لرمز « الشيلة » :

في ظل غياب رؤى تتصدر الشيلة كرمز حسي يخجل منه الشاعر ، أي ينطوي على ذاته ، إلى داخله ، هذا الرمز الحاضر في غياب رؤى ، يغيب هو الآخر عن بال الشاعر بدليل خجله منها . إذ يجيء غياب الشيلة من تعتيقها بشفاه المحبين ،

والتعتيق تغييب للشيلة ، **زمانا حتى عَتُقَتْ** » اذا تتحول إلى رؤى ، عن طريق شيلتها التى ظلت رمزاً حسياً في غيابها . رؤى هذه الغائبة حتى في حضورها لدى الشاعر ، إذ إن حضورها لديه ينتمى إلى عوالم داخلية أقرب ما تكون إلى الحلم ، فكينونتها الوجودية هنا كينونة مغَيَّبة ، هذا ما نلمسه من أسلوب النفى : « **لا تكونين في البال** . . « **وعندما لا تكونين أنشودة في فؤادى كل صباح فماذا أكون سواك** ؟!!»

فالغياب يكتنفها من كل صوب ، حتى حضورها إنما يكون لدى الشاعر في عوالمه الداخلية . رؤى في تحولها هنا إلى أنشودة والأنشودة صوت ، والصوت مدارٌ حسي ، أى أنه حضورٌ معاين ، إلا أن هذه الأنشودة لا رتباطها برؤى ، تخالف حسيتها المعهودة ويكون حضورها ـ إذا حضرت ! ـ في الفؤاد ، أى ما زالت تنتمى إلى دواخل الشاعر ، وما زالت تؤكد ضبابيتها . غير أن رؤى رغم ضبابيتها وانتمائها إلى الباطن ، إلى الغياب ، تكون ذات أثر كبير في وجود الشاعر ، وهذا ما نلمسه في المعادلة التالية :

**حينما لا تكونين في البال ← اخجل منك** ... ، **عندما لا تكونين أنشودة في فؤادى كل صباح ← فماذا أكون سواك** ؟! هنا تؤدى هذه المعادلة إلى نتيجة ضمنية لا يصرِّح بها النص مباشرة ، ولكنها تتضح كلما أوغلنا في مسارية النص ، هذه النتيجة هى خضوع أنا الشاعر لرؤى ، وبالتالي انتماؤه هو الآخر إلى عالم داخلى ضبابى حلمي . وحضور رؤى يكون كذلك عن طريق معادلٍ

لها ، إذ طالما أنها رؤى حلمية غائبة ، فحضورها الظاهري أو المنتمى إلى الخارج يأخذ أشكالاً حسية معاينة مختلفة ، ولكنها ليست رؤى ، وإنماهى بديلٌ عنها : رؤى ← الفراشة ، رؤى ← القصيدة ، رؤى ← ......، وهذه المعادِلات البديلة عن رؤى تأخذ طابعاً حركياً ، في الوقت الذى تستكين فيه رؤى إلى الثبات والغياب ، تمتثل هذه المعادِلات للظهور والحركة . حتى في شكلها الحسى ، تنزع إلى صيغ حسية مختلفة ، الفراشة : رؤية ، القصيدة : صوت ، ...... : حس ، خصب ، استمرار ؟ .

وتنزع رؤى إلى الفرادة والتوحُّد ، فهى بالإضافة إلى السمة الصياغية الماثلة في صيغة الجمع « رؤى : رؤيا » حيث يتوحد الجمع « الصيغة » في المفرد « شخصية رؤى » بالإضافة إلى ذلك يكون التقابل بين المفرد والجمع على مستوى الأشخاص :

**كُلُّنا مَرَّ من ذلك الخشبى العتيق**
**يدحرجنا ساعده ، ثم يلفظنا خارجه**
**فكيف تربعت في عرشه مفردة**

حيث تبزغ سمة الواحدية والفرادة في شخصية رؤى مقابل ليس الجمع فقط ، وإنما « الكلية » ، « **كلنا مرَّ** .. » ففي مقابل هذه الكلية تجىء رؤى مفردة ، وهي إذ تشكِّل هذا المسار ، تشكل ثنائية المفرد / الجمع ، الحركة / الثبات ، حيث يأتى المنزع الحركى منتمياً إلى الجماعة « **مَرَّ - يدحرجنا - يلفظنا** » ويأتى منزع الثبات والسكون منتمياً إلى رؤى « **تربعت - عرشه - العتيق** » ، وبما أن رؤى على المستوى الدلالى تنتمى إلى عالم الحلم والغياب والضبابية والعوالم الداخلية فهى نزّاعة الى الماضوية حيث العتاقة والقدامة « **الخشبى العتيق** » وهذه الفرادة تشكل محوراً رئيسياً من محاور نص قصيدة « رؤى » ، ورؤى في انتمائها إلى العالم الداخلى ترسم هاجس الفرادة ، إذ لا يشكِّل لها المرور « **كلنا مرَّ** .. » إلا وسيلة إلى الوصول إلى « **ذلك الخشبي العتيق** » . وثمة ملاحظة هنا تتعلق بانتماء رؤى إلى العوالم الداخلية ، نجدها في استخدام حرف الجر « **في** » ، **فكيف تربعت في عرشه**

مفردة ؟!! حيث تعدية الفعل « تـربعت » بهذا الحـرف الذى يفيـد الظرفية ، والظرفية انتماء من الخارج إلى الداخل وتشكل هذه الأسطر الشعرية الثلاثة السابقة محورا دلالياً في النص ، إذ عليه تنبنى دلالة الغياب الحقيقى لرؤى ، الغائبة عـلى المستوى المعنـوى والدلالي ، واضعين في الاعتبار ما توحيه عبارة « الخشبى العتيق » حيث القدم هنا يجيء دالاً ، والعتاقة تبرز لا كإطار للعراقة أو الأصالة أو . . وإنما تبرز مرتبطة بطابع غريب ها هنا ، ينبثق من الفعلين « يدحرجنا » و « يلفظنا » إذ يجيء الفعل «يدحرجنا » وهو يدل صرفياً على الصيرورة والتحول مشعراً بالتحوّل البطىء ويجيء الفعل « يلفظنا » مشعراً بالحركة السريعة إلى الخارج ، وهذا ما يجعلنا نعيد النظر في محورية « الخشبي العتيق » وعلاقتها بـ « كلُّنا مَرَّ .. » أى الجماعة ، وعلاقته برؤى التى تربعت في عرشه مفردة إذ المرور هنا وهو فعل إرادى ، مرتبط بإرادة صـادرة من الخشبي العتيق ، حيث ينبرى سـاعده لدحرجةالمارين ـ كل المارين ـ فالبطء هنا بطء لا يـرتبط بهاجس العتـاقة والقدم ، وما يرتبط بهما من ترهل وضعف . . . وإنما يرتبط بهاجس الحرص ،

أو لعله مرتبط بعدم الرغبة في هؤلاء المارّين ، وهذا ما يوحى بـه الفعل « يلفظنا » إذ يرتبط معجمياً بعدم الرغبة والطرد والتبصق . . في الوقت الذى تتميز فيه رؤى بالفرادة « تربعت ـ عرشه ـ مفردة » وينبثق من تربُّع رؤى في عرش الخشبى العتيق ، تعارض بين الداخل والخارج ، فحيث يمرُّ « كلُّنا » ويلفظون إلى الخارج ، تستكين رؤى إلى الداخل ، وهذا ما نعرفه ضمناً من النص ، إلا أن انتماء رؤى إلى الداخل / الغياب / الضبابية . . يأخذ شكلا لافتاً،حيث يبرز الظهور والعلو والارتفاع « تربعت ـ عرشه » إلا أن هذين الدالين لا ينتميان إلى عالم الآخرين ، وإنما إلى عالم ، خارجه ينتمى إلى الداخل والباطن والأحلام والرؤى . وتلك الأسطر الثلاثة مرتبطة بالنص ، ولكنها تجيء بوصفها جسراً بين الغياب الدلالي لرؤى ، والغياب الحقيقى لهـا ، وكذلك حضورها في ذهن الشاعر وغيابها ، وهذا ما يحاول النص الكشف عنه .

وحضور رؤى وإن كان كما ذكرنا سابقاً ، مرتبطا بذهن الشاعر وباله ، أى إلى عالمه الداخلى ، بوصفها « رؤيا » هذه الرؤيا التى غابت منذ بدء النص عن بال الشاعر ، فرؤى بالنسبة للشاعر غائبة جسدياً وغائبة ـ كذلك ـ معنوياً ، وما قدمه النص سابقاً ما هو إلا ترجمة لذلك الغياب . وحين تحضر رؤى في قول الشاعر :

عَنَّ لى وجهك الأنثوي الصبوح
فلم أتَخيلْ ملامحه ، فاكتويتْ
وذُبتُ من السخط حتى بكيتْ

حين تحضر رؤى هنا ، تبرز رموز حسية لها ، إلا أنَّ حضورها بالنسبة للشاعر ، يُعَدُّ حضوراً مُغَيَّباً ! على الرغم من حضورها في رمز حسيٍّ لها « وجهك » إلا أن هذا الحضور ، مرتبط هو الآخر بأجواء حلمية ضبابية لا بالنسبة لرؤى ، وإنما ـ وهنا خاصية لا فتة ـ بالنسبة للشاعر ، فالشاعر يعيش ـ كذلك ـ حالة حلم أو رؤيا ، فحضورها في النص لغوياً ، جاء مرتبطاً بالفعل « عَنَّ » فحضورها مجرَّد عارضٍ أو خاطر عَرَض وخطر للشاعر ، فهو أمرٌ عَرَضِي لعله يحدث ولعله في كثير من الأحيان لايحدث ، وتلك ميزةٌ من مزايا الحلم ، وتبرز خاصية رؤيا الشاعر الحلمية هنا ، في كسر نمطية الحس ، اذ يبرز وجه رؤى الأنثوى الصبوح ، ولكن الأجواء الرؤيوية الحلمية تكسر المنزع الحسي المعهود للرؤية ، تكسره عن طريق هاجس حُلمى رؤيوي ألا وهو التخيِّل « الوجه الأنثوى الصبوح » مظهر حسيِ ، « ولم أتخيلْ ملامحه » كسر لهذا الحس ، وهنا يبزغ التقابل اللافت بين المظهر الحسي « وجه أنثوي صبوح » وبين سلبية التخيل لملامحه ، لمجرد الملامح ، فحضور رؤى حتى في الأجواء الحلمية المرتبطة بالغياب عن الخارج والمحسوس هذا الحضور مكتنفٌ في الوقت ذاته بالغياب ، وهو غياب ـ كذلك ـ بالنسبة للشاعر الذى يتلاشى « ذبتُ » ولكن هذا التلاشي والذوبان يؤدى إلى بزوغ وخروج وانتماء إلى الخارج « بكيتْ » . . وفجأة يحضر الشاعر إلى عالمه الحقيقى ، فغياب رؤى « فلم أتخيل . . » أدى إلى حضور الشاعر وتذكرِه ، ولكن هذا التذكر لا يجيء

مرتبطاً بالماضي فحسب ، وإنما هو تذكر للحظة آنية :

**و أذكر ها إنني الآن أحقر من كل شيء سواك**

والشاعر الذى اكتنفه الحلم والرؤيا ، يحضر إلى عالمه الحقيقى ، عالم الناس والأشياء ، إلا أنه ما زال مرتبطاً برؤى .

**رؤى حلوة أنت ، كيف ارتداك الغياب إلى أن**
**أفقت على صوتك المتهدج في داخلي**
**فاستفقت من المس و العشق**
**وكل الذى يسرق البوح منى اليك**

حضور رؤى في النص حضور مغلف بالغياب ، وذلك أنها ، منذ البدء ، تكتنفها الضبابية والأجواء الحلمية ، وهى حينما تحضر كما في النص ، لايجىء حضورها كخاصية جديدة ومفاجئة ، وإنما يجىء مغلفا بخاصية الغياب ، على الرغم من ارتدائه رموزاً حسية « صوتك » ولكنه أولا : صوت متهدج ، والتهدج سمة من سمات الاضطراب والتوقف وعدم الانطلاق والحركة ، أى أنه نقيض للحضور ، منتم إلى الغياب ، وتبزغ سمة الحضور المغيب - ثانيا - بالنسبة لرؤى في أن حضورها « داخلى » تكتنفه عوالم الصمت ، هذا الحضور يأتى ، ليحضر الشاعر من عالم الغياب إلى عالم الحضور فحضور صوت رؤى حضور للشاعر « أفقتُ » فليست رؤى هي التي تعيش حالة الغياب ، وإنما الشاعر كذلك ،

إلا أن هذا الحضور ، أو تلك الإفاقة مرتبطة بالحلم ، لأن فعل الإفاقة لم يأت من الخارج ، وإنما جاء من صوت « أي : حس » ولكنه صوت ينتمى إلى الداخل ، فرؤى مازالت في كلتا الحالتين تعيش الغياب : الغياب الكامل ، والغياب المغلف بالحضور ، أو الحضور المغلف بالغياب ، لارتباطه بدواخل الشاعر فقط ، وحضور رؤى في عوالم الشاعر الداخلية كان بمثابة إحضاره أو خروجه من عالم الصمت والغياب « **فاستفقت من المس و العشق** ... **حيث تبرز رؤى كإرادة فاعلة** ، تخرج الشاعر من إغفاءته وحلمه ورؤياه ، أي من عوالم تعيشها رؤى ، إلى عالم الشاعر الحقيقى ، لكي تحضر رؤى في باله

وذهنه ، فغياب الشاعر غياب لرؤى ، وحضوره حضور لها وإن كان في عوالمه الداخلية ، وتكون المحصلة خروج الشاعر لا من رؤيا حلمية ، أو غياب عادي مكتنف بالرؤيا والحلم ، وإنما من غياب آخر ، غياب جديد ، فهو ممسوس ! « المس في لسان العرب : الجنـون ، ورجل ، ممسـوس : به مس من الجن ...» والمس « الجنون » نوع من الغياب ، له علاقة بالرؤيا ، فإن كانت الرؤيا مرتبطة بالحلم ، فالمس هنا رؤيا دائمة ليس في حالة النوم فحسب ، وإنما رؤيا كذلك في اليقظة ، فالشاعر يعيش حالة غياب حتى في حضوره وانتمائه إلى عالم الناس والأشياء من حوله ، والشاعر في غيابه هذا إنما يعيش حالة غياب متنوع المس ـ العشق ـ «وكل الذي يسرق البوح مني إليك » ، ولكن كيف يستفيق الشاعر ـ هنا ـ من العشق ؟ وكيف يكون العشق تغييباً للشاعر عن رؤى ؟ ومن تكون رؤى ؟ هذه أسئلة نتركها معلقة إلى حين !

وتغييب ذات الشاعر ، يتم في الخفاء أو في عوالم الغياب ، فالمس تغييب ، والعشق تغييب ، لأنه يغيِّب ذات الشاعر وكذلك يغيِّب رؤى ، بل هنا تتجلى الكلية في قوله : « وكل الذي يسرق البوح مني إليك » حيث الصلة الداخلية الصامتة بين الشاعر ورؤى ، فالبوح وإن كان صوتاً ، فهو أقرب إلى السكينة والصمت منه إلى الحركة ، وتغييب البوح الذي يرفضه الشاعر بعد استفاقته ، يتم هو الآخر بأداة ضبابية خفية تنتمي إلى عالم الخفية والصمت : « يسرق » ، فالشاعر في عوالمه الداخلية كأنه يحارب الصمت بالصمت والعزلة بالعزلة ! وحين تبرز رؤى لدى الشاعر بعد تغييبها تتجلى في صيغة لافتة رأيناها سابقاً ، أعني بذلك هاجس الفرادة والتوحد ، حيث ينبثق المفرد « رؤى » مقابل الجمع والكلية « كل الرؤى والقرى » وكأنه هنا يخرجها من تنكيرها إلى تعريفها وليس كأي تعريف وإنما هو مرتبط بالكلية « مضاف ومضاف إليه كل + الرؤى » وهذا الإحضار إذ يجيء بعد تغييب رؤى وتغييب ذات الشاعر عنها كما في السابق ، يجيء مستحوذاً على كل الحضور مقابل الغياب ، حضور رؤى المرتبط بإصرار الشاعر على الإيغال في رؤاه وأحلامه بعد إفاقته ، ولكن هذا الإيغال في طابعه الشمولي الكلي متوحد فقط في رؤى ، فهو يخرج من غياب عن رؤى ليدخل إلى

غياب في رؤى ، غياب عن العالم والأشياء وتوحد فيها ، وتبزغ معادلات مرتبطة بصيغة الجمع « كل الرؤى ـ القرى ـ صباحاتي المقبلة » ليؤكد هذا الجمع على هاجس الامتداد والاتساع ، وهو ملمح من ملامح الرؤى والأحلام .

ويتضح الجانب الفاعل في النص من قِبَل رؤى ، إذ تشكل منزعاً للإرادة ، للفعل في ذات الشاعر ، فوجود الشاعر المرتبط برؤى خلع عليها ذلك الحس المسيطر على مساره في النص « **حينما لاتكونين ـ عندما لاتكونين ـ أنت الفراشة ـ أنت الصغيرة ـ أنت ..... ـ عن لي وجهك ـ أفقت على صوتك ـ أنت كل الرؤى ـ فهلا صببت على شفتي** » ، بينما يتضح الجانب السلبى مرتبطاً بالشاعر « **أخجل منك ـ فماذا أكون سواك ـ فلم أتخيل ملامحه ـ أحقر من كل شيء سواك** ... » فالشاعر لايبث إلا سلبية ، حتى ولو كانت مرتبطة بالإرادة ، فإنها آيلة للسلبية « **وأذكر ، ها إنني الآن أحقر من كل شيء سواك .** » فالتذكر إرادة ، ولكنها آلت إلى انحدار الشاعر طالما أنه بعيد عن رؤى « **أحقر من كل شيء سواك .** » ، إذن الشاعر يتيه في السلبية ، ويتحقق وجوده برؤى ، فهو إذ يستعيد حضورها يستعيد ذاته ، واستعادته ذاته مرتبط بإرادة أو فاعليه منها ، أي من رؤى :

**فهلا صببت على شفتي**

فغياب الشاعر كان بتأثير من رؤى ، فهي الفاعلة ، وهو المنفعل ، وهنا يجيء استمرار الشاعر مرهوناً بها « صببت . . » فصباحات الشاعر المقبلة مرتبطة بالفعل « صببت » الصادر منها ، هذا الفعل الدال على الخصب والنماء ينزاح عن دلالته المعهودة على المستوى الصياغي المألوف ، ليرتبط ...... ، غير أن هاجس الخصب والنماء مازالا مرتبطين به رغم انزياحه إلى « صببت على شفتي ...... ...... » ، فطابع الحركة والاندفاع لما يزل رهين هذا الفعل الذى به يخرج الشاعر من غيابه عن رؤى ، لينمو ويشتعل في عوالمها هي فحسب . وهنا نلمح بعداً لغوياً ودلالياً في بعض صيغ هذا النص ، إذ تترك مشرعة معلقة في

الهواء « **فكيف تربعت في عرشه مفردة ؟** » و « **فهلا صببت على شفتي** ....... » ، « فهلا » حرف تحضيض ولوم ، أي أنه مرتبط بالمستقبل ، إذ لايصبح له فاعلية إلا إذا تحقق ، أما إذا ترك على مستوى الصيغة فقط ، فهو يغدو مشرعاً ومعلقاً في الفضاء حتى يتحقق المقصود منه . إلا أن اللافت هنا في استعمال أسلوب التحضيض واللوم ، ارتباط حرف التحضيض « هلا » بالفعل الماضي « صببت » ، إذا إن الدلالة النحوية لهذا الحرف تتغير من زمن المضارعة إلى زمن المضي ، فارتباط « هلا » بالفعل المضارع يكون للحث على الفعل ، بينما ارتباطها بالفعل الماضي ، يكون للوم على ترك الفعل . فارتباط « هلا » - هنا - بالفعل « صببت » تأكيد لفاعلية رؤى وأثرها في مسارية الشاعر ، إذ لاتحقق لوجود بدونها « **فماذا أكون سواك** ؟!! » « **أحقر من كل شيء سواك** . » لذا فاستخدامه لأداة « اللوم » يجيء متساوقاً مع أثر رؤى في استمراريته ووجوده . وطالما أن « هلا » مرتبطة بالفعل الماضي تدل على « اللوم على ترك الفعل » فهذا يشي بخاصية الاتصال والانقطاع : اتصال رؤى بالشاعر ، وانقطاعها عنه ، ولذلك نجده يتشبث بها وإن عن طريق اللوم « هلا صببت » طالما أن ذلك مدعاة لاستمراره ووجوده .

وهاجس الدلالة المشرعة والمعلقة في الفضاء نلمحها في النص كله ، إذنرى إلى التداخل بين المقاطع بحيث لافواصل مكانية في بنية النص تحدد الدلالة المقطعية ، وهذه مسألة لعلها أن تكون ذات بعد قيمي جمالي مرتبط بطبيعة الرؤيا ، فطالما أن النص الماثل بين أيدينا رؤيوى ، فهو في طبيعته مهتم بكسر الإحساس بالأشياء، وكذلك نمطية الوجود ، ومنها النمطية في النصوص الشعرية من حيث اتضاح المقاطع شكلياً ، فالقصيدة هنا ، ليست إلا رؤى متداخلة ، لا بمعنى تناقضها ، وإنما بمعنى سيطرة طبيعة الرؤيا عليها كلها ، بحيث نشعر بأن هناك إحداث خلل بالمقاطع ، حيث ينبغى في نصوص أخرى أن تكون مقاطع ، وكذلك إحساسنا باستقلالية بعض الأسطر عما قبلها وما بعدها ، وعلى سبيل المثال :

**كلنا مر من ذلك الخشبي العتيق**

فكيف تربعت في عرشه مفردة ؟

حيث الانتقال من الداخل إلى الخارج ، وإن كان وجود هذه الأسطر يعد دلالياً إلماحاً إلى غياب رؤى حقيقياً ، وكذلك معنوياً عن ذهن الشاعر ، وهذا ما نلمحه في أسطر أخرى ، مما يؤكد طبيعة الرؤى والأحلام في هذا النص . وتنبثق لحظة « الآن » في النص محدثة انتقالاً في ثنائية الحضور والغياب ، إذ يرتبط حضور رؤى في عملية التذكر لدى الشاعر ، لكن هذا الحضور ، مرتبط بغيابها ، « فلم أتخيل ملامحه » فاكتويت ...» وتنبثق « الآن » دالة على نقلة في تشكيل الضمائر في النص من الحضور إلى الغياب ، فرؤى منذ بدء النص ، وإن كانت ـ كما ألمحنا سابقاً ـ غائبة حالمة ضبابية ... إلا أن وجودها لدى الشاعر كان مرتبطاً بضمير المخاطب « بفتح الطاء « لاتكونين ـ أخجل منك ـ حولك ـ عندما لاتكونين ـ سواك ـ أنت الفراشة ـ أنت القصيدة ـ أنت القبل ـ فكيف تربعت ـ عن لي وجهك ـ سواك ـ حلوة أنت ـ ارتداك ـ صوتك ـ إليك ـ أنت كل الرؤى ... فهلا صببت » وكذلك في أسلوب النداء منذ بدء النص ، اذ النداء خطاب مواجهة وحضور ، غير أن ضمير الحضور ينقلب فجأة إلى ضمير غياب ، فيحدث توافق بين غياب رؤى في النص وغيابها على مستوى استخدام ضمير الغياب ، بعد أن كانت رؤى حاضرة في النص عن طريق ضمير المخاطب « الحضور » ويتم هذا التحول من حضور الضمير إلى غيابه فجأة ، بعد أن يتوجه الخطاب إلى رؤى بضمير المخاطب « الحضور » !

رؤى الآن قد تكبرين
وشيئاً فشيئاً ستنسين
طفلة ستكونين في عالم مفرد
تقيم فراشاته وحدها
تلتهي عن حليب الأمومة
عن مص إصبعها خفية في الظلام
ثم تلعب ، تركض ، تركض ...

**وتنسىٰ أخاها الذي**
**لم يتخيل ملامحها ذات يوم**

فحضور رؤى في لحظة «الآن» غياب لها ، غياب لها على مستوى الضمائر ، وغياب لها على مستوى عالم الشاعر ، إذ تبدأ هذه الأسطر بتوجيه الخطاب إلى رؤى ، أي استحضارها في فعل مواجهة «قد تكبرين ـ ستنسين» إلا أن التحول من الحضور إلى الغياب على مستوى الضمائر ، يبدأ من هذه اللحظة بالنسبة للتحدث إلى رؤى «طفلة ستكونين ..» إذ يحدث انفصال لرؤى : رؤى طفلة ، والطفلة هنا رمز لضمير الغائب الضمني ، خاصة أن النص استخدم ـ هنا ـ فعلا يدل على الخطاب المواجه «الحضور» ثم يحدث ذلك اللبس الدلالي في عودة الضمائر ، بين رؤى والفراشات ، خاصة أن النص يجيء بأفعال لها ضمائر غائبة« تقيم فراشاته .. تلتهى عن حليب الأمومة »، وهذا الالتباس ليس التباس غموض أو تعمية ولكنه التباسٌ ينبثق من انفصال رؤى عن الشاعر حقيقيا ، وانفصالها هنا مرتبطة بالحركة السريعة للأفعال ، إذ تتوالى الأفعال المضارعة تباعا مشعرة بالاستمرار والانفصال والبعد ، حتى حينما يعبر النص عن ذلك بضمائر الحضور ، مختلطة بضمائر الغياب : «ستنسين ـ ستكونين ـ تلتهي ـ تلعب تركض ـ تنسى» ، إذ تبدأ الحركة بطيئة «شيئا فشيئا ستنسين» ثم تتوالى مسرعة فيما بعد ، ويجيء الوعى بالحركة مقابلا لهاجس الثبات : «قد تكبرين» موحية بالتقليل والاحتمال والتوقع الذي تحدثه «قد» . والاحتمال طالما أنه لم يتحقق بعد ، فهو ثبات أو هو أقرب ما يكون إلى الثبات . ويتجلى الثبات في كينونة رؤى واستحالتها طفلة في عالم الفرادة ، العالم الآخر ، تخرج فيه من ضبابيتها من كونها «رؤيا» لتتجسد طفلة أي تتحول إلى «رؤية» ، فانتقال الضمير من الحضور إلى الغياب ، إبراز لهوية رؤى ، كونها طفلة ، وتشيؤها ، ولكن عالمها الجديد الذي آلت إليه ، مازال ـ رغم ذلك ـ عالما داخليا ، إلا أن رؤى مع ذلك منتمية إلى الفرادة ، فكما تربعت في عرش الخشبي العتيق «مفردة» ، آلت هنا إلى كينونتها «في» عالم مفرد ، كل شي فيه متوحد ، رؤى تستحيل من مجموعة « رؤى : رؤيا» إلى توحدها طفلة ، ورؤى

الفراشة ـ سابقًا ـ «أنت الفراشة» ، تنفصل عن الفراشة ـ هنا ـ وتؤول الفراشة من المفرد إلى الجمع «فراشاته» ولكنها لارتباطها برؤى تحافظ على هاجس الفرادة والتوحُّد «تقيم فراشاته وحدها» ورؤى إذ تنفصل شيئًا فشيئًا عن السابق «تنسين» تتحقق فرادتها رغم كونها «طفلة» ، في انفصالها عن كل الأشياء ، عن عالم الآخرين ـ رغم ضبابيتها سابقًا ـ وهي إذ تنفصل عن «التلهي» وعن «مص إصبعها » ، توغل في الانفصال عن الماضي ، وتوغل في الاتصال والاستمرار بالحركة والسرعة إلى مالا نهاية «ثم تلعب ، تركض . . . » ومن التحول من البطىء «وشيئًا فشيئًا ستنسين» إلى أقصى درجات سرعة الأفعال «ثم تلعب ، تركض ، تركض . . » تنفصل نهائيًا عن السابق ويتحقق الانفصال عن الشاعر :

**وتنسى أخاها الذي**
**لم يتخيلْ ملامحها ذات يومْ**

وهنا تتجلى استفاقة الشاعر من العشق ، إذ كان العشق تغييبًا له عن رؤى ، فرؤى ليست معشوقه الشاعر ، فيغيب عنها ، إذ كيف يغيب العاشق عن معشوقه ؟! فرؤى في حركتها منذ بدء النص إلى مختتمه ، تخرج ـ رغم ضبابيتها ـ من غيابها الدلالي وتتكشف شيئًا فشيئًا ، في الوقت الذي تنفصل فيه عن الآخرين شيئًا فشيئًا . رؤى استحالت طفلة ، انفصلت عن حليب الأمومة ، بل عن طفولتها «عن مص إصبعها خفية في الظلام» مؤكدة بذلك فرادتها، وإذ ينفصل عنها الشاعر سابقاً « عن لي وجهك الأنثوى الصبوح فلم أتخيل ملامحه .. » تنفصل رؤى عنه ، لأنه استفاق من تغييبه «المس ـ العشق . . » عن رؤى ، بل كان غيابها عن الشاعر منذ بدء كما ألمحنا إلى ذلك سابقًا . ويتمثل الشاعر «الأخ هنا» مسلوب الفعل ، لأن رؤى قد انفصلت عنه «وتنسى . . » لأن الشاعر كان قد غيبها عن ذهنه مطلقًا، وهذا تأكيد لحالة الحلم والرؤيا التي يعيشها الشاعر ، إذ تختلط لديه الذاكرة بالنسيان ، والحضور بالغياب . ومن هذا التضاد ، وهذا التناقض يبرز الشاعر «ممسوسًا» مغيَّبًا، وتبرز رؤى في هذه اللحظة «الختامية» حاضرة لدى الشاعر ، وهذا الحضور

المفاجىء بعد استخدام ضمير الغياب سالفا ، يجيء هنا ليحدث النقلة من «الرؤيا» إلى «الرؤية» من «الغياب المعنوى إلى «الغياب» الحقيقي ، ويجيء حضورها كنقطة للختام :

**رؤى حين تبكي القصيدة بين يديها**
**فماذا تقول :؟**
**أتنشد** : ( ................................. )
**عندها لن تملَّ النشيدْ**
**رؤى طفلةٌ من بياض الجليدْ**
**رؤى طفلةٌ لا تحبُّ البكاء**
**تحبُّ أخاها الذي**
**لم يتخيَّلْ ملامحها ذات يومْ**

حيث حدث الانفصال ، تنفصل رؤى في النص شيئا فشيئا عن عوالمها المحيطة والمرتبطة بها ، تنفصل رؤى عن الفراشة بعد التوحد سابقًا «وأنت الفراشة» ، وتنفصل كذلك عن . . . . . أو تكاد ، «**فهلّا صببت على شفتي**» وتنفصل الآن في هذا المشهد الختامي عن القصيدة بعد التوحّد بها «**أنت القصيدة**» ، وفي الوقت الذي تتلاشى فيه أشياؤها

في حالة «الرؤية» هنا ، يبقى «الصوت» دليلا على الانتقال من «الرؤيا» إلى «الرؤية» ، هذا الصوت «**تبكي القصيدة**» ينوب عن رؤى ، إذ إنها حاضرة من خلاله في هذه اللحظة الختامية ، وفي هذه اللحظة ـ كذلك ـ ترتبط القصيدة بالاستمرارية ، بعد إيحائها بالتأرجح «أتنشد . . .» ، ولكن الاستمرارية للصوت «القصيدة» يتحقق بل يؤكد امتداده ولا نهائيته «عندها لن تملَّ النشيد» ، ولكن هذا النشيد ، إذ ينطلق ويستمر بعد أن كان غائبا عن فؤاد الشاعر «عندما لا تكونين أنشودة في فؤادي كل صباح . .» ينطلق منفصلا عن الشاعر ، فهو صوتٌ ماثلٌ بذاته ، هذا الصوت هو الذي يحقق «الرؤية» الذي ينهى «الرؤيا» ، هذا الصوت الذي يعلن انتهاء رؤى وتلاشيها ، يعلن «موتها» !! «**رؤى طفلةٌ من بياض الجليد**» إذ يبرز «البياض» شعارا للموت ، للسكون مرتبطاً

والاستمرارية ، « . . . . . . . . . » لأنها آلت من الحركة « . . . . . » إلى سكون الموت «الجليد» ، وهي إذ تتصل بالموت تنفصل عن حياة الأطفال «رؤى طفلة لا تحب البكاء» ، وإذ هي تنفصل عن الحياة ، يتولى الصوت في اللحظة الختامية «بكاء القصيدة» ترتيب علاقات النص ، إذ بعد أن يتحدث الشاعر عن رؤى سابقًا كما في النص :

«فلم أتخيل ملامحه ..»
«وتنسى أخاها الذي
لم يتخيلْ ملامحها ذات يوم»
«تحبُّ أخاها الذي
لم يتخيلْ ملامحها ذات يوم»

إذ الانتقال من المتكلِّم «أتخيلْ» إلى الغائب «لم يتخيلْ» ، وعدم تخيل الشاعر أولاً لملامح وجهها ، بل ملامحها مطلقًا ، والانطلاق من المحذوف أو المقدَّر لدى الشاعر ، إلى ذكر هويتها أو هويته «وتنسى أخاها» بعد ذلك كله يعيد الصوت ترتيب علاقات النص ، إذ ينفصل الشاعر مع تحقق «الرؤية» عن رؤى ، في الوقت الذي تستمر علاقة رؤى به في كلتا الحالتين «الرؤيا» و «الرؤية» ، وإذ ينتقل الشاعر إلى رؤية ، تتحول رؤى وكأنها لم تكن في يوم من الأيام سوى حلم ينتهى بمجرد تحقق اليقظة «الرؤية» .

جدة في ١٢/٧/١٤١٢هـ

---

* عن الرؤيا والرؤية والتأويل ، انظر بحثا ممتازا للدكتور نصر حامد أبو زيد «مفهوم النص» مجلة ابداع ، العدد الخامس ، مايو ٩١ .

# رؤى

رؤى حينما لا تكونين في البال
أخجل منك
ومن شيلةٍ عتقتها شفاه
المحبين حولك
عندما تكونين أنشودة في
فؤادي كل صباح
فماذا أكون سواك ؟!!
وأنت الفراشة أنت القصيدة أنت .....
كُلنا مر من ذلك الخشبي العتيق
يدحرجنا ساعده ، ثم يلفظنا خارجه
فكيف تربعت في عرشه مفردة ؟
عَنّ لي وجهك الأنثوي الصبوح
فلم أتخيَّلْ ملامحه ، فاكتويتْ
وذبْتُ من السخط حتى بكيتْ
وأذكر ،ها إنني الآن أحقر من كل شيء
سواك
رؤى حلوةٌ أنت ، كيف ارتداك الغياب إلى أن
أفقت على صوتك المتهدِّج في داخلي
فاستفقتُ من المسِّ والعشق
وكل الذي يسرق البوح مني إليك

رؤى أنت كلُّ الرؤى و القرى
في صباحاتي المقبلة
فهلا صببت على شفتي
رؤى الآن قد تكبرينْ،
وشيئا فشيئا ستنسينْ
طفلة ستكونين في عالم مفردٍ
تقيم فراشاته وحدها
تلتهي عن حليب الأمومة
عن مص إصبعها خفية في الظلام
ثم تلعب ، تركض ، تركض ..
وتنسى أخاها الذي
لم يتخيَّلْ ملامحها ذات يومْ
رؤى حين تبكي القصيدة بين يديها
فماذا تقول :؟
أتنشدُ : ( ............................... )
عندها لن تملَّ النشيدْ
رؤى طفلةٌ من بياض الجليدْ
رؤى طفلةٌ لا تحبُّ البكاء
تحبُّ أخاها الذي
لم يتخيلْ ملامحها ذات يومْ

مكة ١٤ / ٤ / ١٤١١هـ
**محمد حبيبي**

# كشاف أبحاث المجلد الأول